L'OEIL

300 FRANCS · ONZE PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 3.50 · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 28 · AVRIL 1957


Présence...
UNITED STATES
Tout l'attrait, tout le charme du Nouveau Monde - sa jeunesse, son éclat, sa vigueur, son efficience, l'hospitalité sincère et expansive de son peuple - vous entourent dès que vous montez à bord de l'UNITED STATES ou de l'AMERICA les deux navires prestigieux de la United States Lines.
Non seulement les cinq ou six jours de la traversée de l'Atlantique se déroulent dans un cadre somptueux où les derniers perfectionnements du confort sont appliqués avec un luxe raffiné ; mais encore vous trouvez, à bord des paquebots de la UNITED STATES LINES, une ambiance tout à fait américaine qui fait de votre voyage un enchantement, une évasion ... et une merveilleuse initiation à la vie d'Outre Atlantique.
Voyage d'affaires, voyage d'agrément - quel que soit le motif qui vous mène au Nouveau Monde, vous y êtes en réalité avant même de quitter Le Havre - dès que vous franchissez la passerelle de l'UNITED STATES ou de l'AMERICA.
CONSULTEZ VOTRE AGENCE DE VOYAGES OU
United States Lines
10, Rue Auber - PARIS - Tél. OPÉ 89-80
Entre la FRANCE et les ETATS-UNIS, service régulier de fret sur cargos ultra- modernes spécialement agencés pour le transport des objets précieux et œuvres d'art
INTERCONTINENTAL PUBLICITÉ - PARIS

A LA POINTE DU PROGRÈS

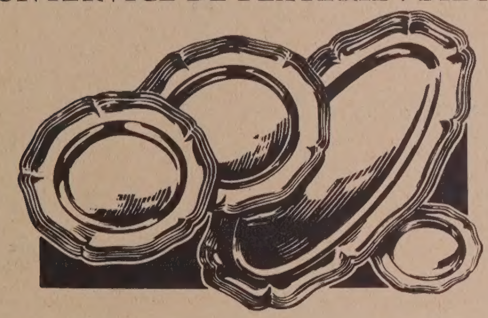


CHRYSALIA
ORFÈVRE

offre gratuitement

PENDANT UN MOIS SEULEMENT

UN SERVICE DE PLATERIE 7 PIÈCES



mêmes procédés de Fabrication que nos Ménagères en Métal blanc "RUOLZ" **bate et soudure orfèvre** d'une SUPER-CHARGE d'Argent Pur **(215 Grs)** comprenant : 1 plat à poisson de 60 cm. - 1 plat à gigot de 45 cm. - 1 plat ovale de 35 cm. - 1 plat rond de 30 cm. - 1 plat rond de 35 cm. - et 2 plats de 15 cm.

D'UNE VALEUR RÉELLE DE 94.095 Frs

A TOUT ACHETEUR

...d'une MÉNAGÈRE de 184 PIÈCES de Fabrication Spéciale **Supérieure à ce qui se fait dans le commerce,** ORFEVRERIE DE GRAND LUXE, exécutée dans nos Ateliers **par des procédés d'usinage les plus modernes,** en Métal Blanc "RUOLZ" à haute teneur de nickel et Argentée à **464 Grs d'Argent Pur,** suivant des procédés SCIENTIFIQUES éprouvés, comprenant : 12 cuillers - 12 fourchettes - 12 cuillers à café - 1 louche - 12 couteaux de table et 12 couteaux à dessert, manche orfèvre, lame riche en Acier Massif inoxydable spécialement montée plomb, **Garantis indémanchables** - 1 cuiller à ragoût - 12 couverts à entremets (24 P.) - 12 couverts à poisson (24 P.) 1 service à poisson (2 P.) - 12 fourchettes à gâteaux - 12 fourchettes à huîtres - 12 fourchettes à escargots - 12 pelles à glace - 1 service à glace (2 P.) - 12 cuillers à moka - 1 pince à sucre - 1 pelle à tarte - 1 service à découper (2 P.) - 1 service à hors-d'œuvre (4 P.) - 1 service à salade (2 P.).

D'UNE VALEUR RÉELLE DE 255.700 Frs

Toutes ces opérations d'usinage, effectuées dans nos Usines, font l'objet de contrôles **excessivement rigoureux** qui nous permettent de garantir formellement la qualité de notre Orfèvrerie contre tout vice de fabrication **pendant 25 ANS.** Les charges d'Argent Pur déposées sont attestées par nos **poinçons de garantie** conformément à la Loi et figurant sur toutes les pièces.

LES 2 SERVICES VOUS SONT OFFERTS POUR 206.400 FRS PAYABLES DE LA FAÇON SUIVANTE :

51.600 Fr. à Réception et le Solde en 18 mensualités de 8.600 Fr.

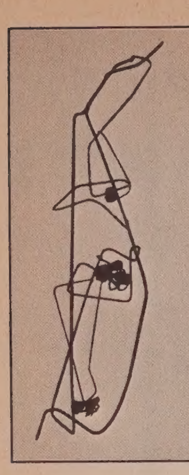
CONDITIONS SPECIALES POUR PAIEMENT AU COMPTANT

Adressez dès maintenant votre commande à : CHRYSALIA - 31, rue des Mathurins - PARIS-8e ANJ : 90-54, et vous recevrez, sans engagement de votre part, la documentation qui vous est nécessaire pour fixer aux mieux votre choix (modèle de Couverts et de cadeaux, les différentes conditions et modalités de règlement, etc...)

Un Coffre à tiroirs en Chêne Massif, gainé satin et velours d'une valeur de 40.000 Fr. est offert gracieusement aux CENT premiers clients se recommandant de cette Revue et dont la commande nous sera parvenue avant : le 10 JUIN 1957.

1868

89 années d'expérience au service de la Qualité



GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris VIe - Dan 91-10

Appel

DU 16 AVRIL AU 16 MAI

kamer

paris - cannes

90, bd raspail

paris bab. 00-97

du 5 avril au 2 mai :

peintures récentes de

BELLEGARDE

en permanence:

art nègre

océanie

archéologie

EMER

GALERIE DANIEL CORDIER

8 rue de Duras - Paris VIII - Anj. 20-39

WOLS

Peintures

du 8 au 30 avril

Claude Georges

Peintures récentes

Avril 1957

GALERIE RENÉ DROUIN & Cie

5 RUE VISCONTI - PARIS VI - DAN 20-99

GALERIE DINA VIERNY

DUTHOO

du 2 au 22 mai

LITTRÉ 23-18 * 36, RUE JACOB * PARIS VI

YOUKI DESNOS

les confidences de Youki

avec de nombreux dessins originaux de FOUJITA et de ROBERT DESNOS

Un témoignage vivant et savoureux sur une époque trépidante. Tout Montparnasse en anecdotes.

un volume : 950 Fr.

LIBRAIRIE ARTHÈME FAYARD

SUSSE

FRÈRES

fondeurs

7, AVENUE JEANNE D'ARC ARCUEIL (SEINE)
ALESIA 59-09



«Berger des nuages» de Arp. Bronze (3 m. 50)

ADRIEN MAEGHT

LIVRES ET GRAVURES MODERNES

42, RUE DU BAC * PARIS 7e * LIT 45.15



Chagall. Nu à la corbeille de fruits

GRAVURES ORIGINALES
PAR
BRAQUE CHAGALL PICASSO MIRÓ
MATISSE KANDINSKY LÉGER
GIACOMETTI BAZAINE UBAC ETC.

ART ANCIEN DE CHINE

C.T. LOO & Cie



48, rue de Courcelles, Paris 8e

C.T. LOO
New York, 41, East, 57th Street
Frank CARO Successor

Galerie Louise Leiris

47, RUE DE MONCEAU - PARIS

André Masson

ŒUVRES RÉCENTES ET ANCIENNES

DU 30 AVRIL AU 25 MAI

Collection PICTURA - Histoire Universelle de la Peinture

BERNARD DORIVAL

LES PEINTRES DU XXE SIÈCLE

Les Nabis - La première vague expressionniste - Le Fauvisme - Le Cubisme - La Section d'Or - L'Orphisme et le début de la Peinture inobjective.

Paraît le 1er mai

La découverte des Naïfs - La réaction réaliste - La réaction expressionniste - De Dada au Surréalisme La persistance de la Peinture pure - Le réveil de l'Avant-garde - La nouvelle réaction expressionniste La tendance non-figurative - La tendance abstraite.

Paraît le 15 novembre

ÉDITIONS PIERRE TISNÉ - PARIS

MERCIER FRÈRES

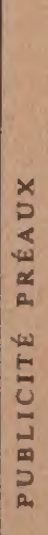
MAISON FONDÉE EN 1828

AMEUBLEMENT - DÉCORATION

ANCIEN MODERNE

100, FAUBOURG SAINT-ANTOINE · PARIS XIIe

DID 89-20. 21. 22



GALERIE HENRI BENEZIT

ALEXANDRE

ZYW

PEINTURES RÉCENTES

29 MARS - 12 AVRIL 1957

20, RUE DE MIROMESNIL ANJ. 54-56

Galerie

GALANIS

12, rue de la Boëtie, Paris 8e - Anj. 93-65

*

André LHOTE

Œuvres de 1920 à 1940

Exposition du 22 mars au 12 avril 1957

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré - Paris 8e - Anj. 69-37

PRASSINOS

noir et blanc

AVRIL 1957

Galerie Denise René

124, rue de La Boétie PARIS VIIIe Ely 93-17

MONDRIAN

ŒUVRES DE 1910 A 1943

8 mars - 15 avril 1957

GALERIE MAEGHT

13, RUE DE TÉHÉRAN - PARIS 8e



Jean Bazaine Hollande 1956

MAI

Bazaine

Peintures récentes

JUIN

Giacometti

Sculptures et peintures

JUILLET

Chagall

Peintures récentes

L'OBELISCO

146, via Sistina, ROMA

Expositions d'avril

MANNUCCI

Sculptures



PILETTI

Peintures récentes



GRECO

Sculptures récentes



AUX ÉDITIONS DE L'OBELISCO

IRENE BRIN: FEMMES DE LAUTREC
GIOVANNI URBANI: MONSÙ DESIDERIO
* PICASSO EN RUSSIE
LEONARDO SINISGALLI: BRUNO CARUSO
RENÉ DE SOLIER: MUSIC
JAMES J. SWEENEY: BURRI
* 10 ANNI DELL'OBELISCO
EUGENIO D'ORS: IVAN MOSCA

Prochainement :

GRAHAM GREENE: NINO CAFFÈ



Ode
Guerlain
PARIS

Ode

DRAEGER



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 28 • AVRIL 1957

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction : Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique : Robert Delpire.
Publicité : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Bauhaus 12
par Will Grohmann

Ils existent. Le saviez-vous ? 22
par Roselyne Bacou

Idées de Rouault 30
par Jean Grenier

Jean Arp 42
par Michel Seuphor

Enluminures tardives 50
par Jacques Vanuxem

Nos chroniques

Livres sur l'art 56

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Giraudon : Ils existent. Le saviez-vous ? ; *Ina Bandy, Yvonne Chevalier, Bijtebier, Vizzavona, Michaelides :* Rouault ; *Inge Morath, Widmer, Robert David, Marc Vaux :* Arp ; *Giraudon :* Enluminures tardives.

Les photographies en couleurs sont de Henn et Meyer : page 19 ; Archives de la Staatsgalerie de Stuttgart : page 20 ; Giraudon : pages 24, 27, 28, 39, 40-41, 51 et 52 ; Inge Morath : page 42.

Notre couverture : *Josef Albers : Etude de mouvement sur un plan.*

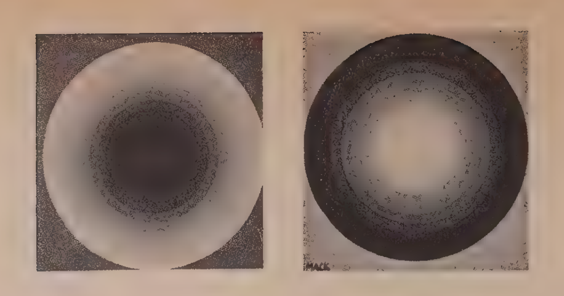
Notre prochain numéro

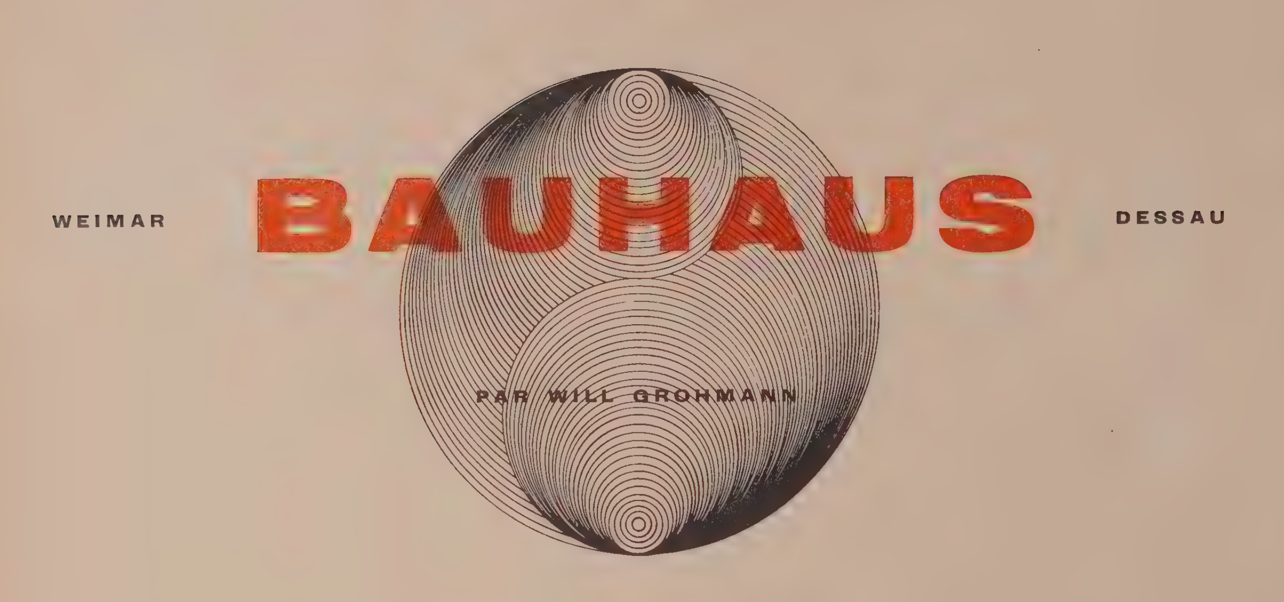
Nos numéros comporteront dorénavant un plus grand nombre de pages. Ils seront donc encore plus intéressants, plus variés et plus beaux. Ils seront vendus fr. suisses 3.50 en Suisse, fr. 300 en France et fr. belges 54 en Belgique. L'abonnement donnera droit, comme toujours, à nos superbes numéros spéciaux sans augmentation de prix.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *3 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*
Suisse : *fr. s. 36.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 544.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
U.S.A. : *$ 10.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 40.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset





WEIMAR

BAUHAUS

DESSAU

PAR WILL GROHMANN

Cette institution célèbre qui renouvela la tradition des anciens ateliers exerce encore aujourd'hui son influence

Le Bauhaus, établissement consacré à l'enseignement de l'art et des arts appliqués, mit fin à ses activités en 1933. Pourtant on en parle encore, ce qui est vraiment tout à fait remarquable si l'on pense qu'il ne vécut que quatorze années et que, pendant cette courte période, il fut démembré, puis reconstitué. Conçu pour être une école à la fois des Beaux-Arts et des Arts et Métiers, le «Bauhaus» — littéralement Maison de la Construction — fut inauguré à Weimar en 1919. L'ambition des organisateurs était de « créer une nouvelle corporation d'artisans ne connaissant plus cet orgueil de classe qui érige un mur hautain entre les artisans et les artistes ». « Il nous faut vouloir, imaginer, préparer en commun le nouvel édifice de l'avenir qui unira harmonieusement Architecture, Sculpture, Peinture ; cet édifice s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers, dans le ciel futur — emblème cristallin de la nouvelle foi en l'avenir », affirme le manifeste inaugural.

L'idée du Bauhaus appartient à Walter Gropius, qui en fut le premier directeur. Lorsqu'en 1918, il assuma ses fonctions, ce jeune architecte n'avait que trente-cinq ans. Il était déjà connu des initiés par deux réalisations : il avait construit en 1911 la fabrique de formes à chaussures Fagus, dans le Hanovre et, en 1914, il avait été l'architecte du pavillon des machines à l'exposition « Werkbund ».

Au-dessus du titre :

Expérience sur les qualités du noir et du blanc par Ludwig Hirschfeld-Mack.

Sous le titre :

Illusion d'optique mise au point par P. Toliner. L'effet d'une troisième dimension est obtenu par la répétition d'éléments à deux dimensions, cercles et portions de cercles.

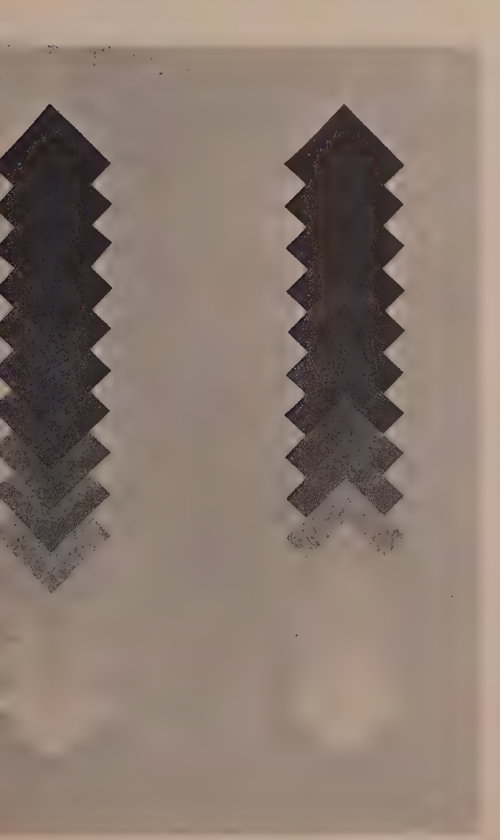
Ci-contre et page 13 :

Ludwig Hirschfeld-Mack : Expérience sur les qualités différentes du noir et du blanc. Le blanc agressif, centrifuge et dynamique se détache du plan ; le noir est passif et statique.



Gropius avait assez d'audace pour s'entourer de collaborateurs qu'il considérait comme ses pairs sur le plan de la création originale comme de la critique. Il attira au Bauhaus des professeurs dont la plupart étaient de remarquables artistes. Paul Klee enseigna à Weimar dès janvier 1920 ; le fondateur du Cavalier Bleu, Kandinsky, l'y rejoignit en juin 1922. Quant à Lyonel Feininger, qui avait exposé avec eux en 1913 au fameux Salon d'Automne du « Sturm », il était au Bauhaus depuis 1919. Les autres maîtres venaient de milieux artistiques différents. C'étaient le peintre allemand Oskar Schlemmer, le Hongrois Laszló Moholy-Nagy que Gropius rencontra en 1923 et qu'il appela aussitôt, séduit par son goût de l'aventure artistique, Johannes Itten, Georg Muche, le sculpteur Gerhard Marcks et l'architecte Adolf Meyer.

Les premières années du Bauhaus connurent de dures batailles et des explications violentes entre professeurs et étudiants, mais Gropius, soucieux de vérité, supportait la contradiction. L'homme, qui était un gentleman, se révéla comme un organisateur et un pédagogue. Diriger un Institut tel que le Bauhaus implique qu'on ne s'effarouche pas pour des vétilles et qu'on ne craigne pas les relations avec supérieurs, hommes politiques ou dirigeants d'industries. Cela implique aussi qu'on reste souple et disponible, prêt à faire chaque jour mieux plutôt que bien, à entreprendre et à recommencer. C'est au moment de sa démission, quand, après dix années d'une tâche très lourde, il reprit sa carrière d'architecte libre, qu'on put apprécier pleinement le rôle qu'il avait joué.





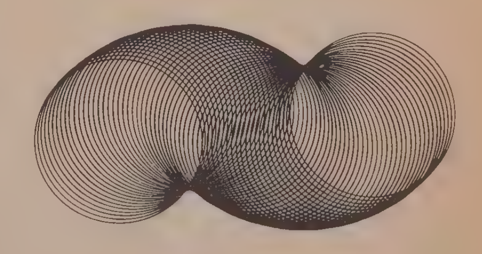
Le dernier sceau du Bauhaus dessiné par Oskar Schlemmer en 1922.

Tant que vécut le Bauhaus, il fut en butte aux attaques. Les meilleurs, bien sûr, étaient de son côté, mais ils ne représentaient qu'une petite minorité et, lorsqu'un gouvernement réactionnaire ferma l'école en 1924, les savants et les artistes les plus en vue protestèrent en vain. Quand, à la fin de 1932, le Bauhaus, qui avait émigré à Dessau, dut fermer pour la seconde fois, les nazis avaient déjà la majorité au Conseil municipal de cette ville. Les professeurs et les élèves du Bauhaus se dispersèrent dans toutes les directions, messagers d'un enseignement qui allait trouver aux Etats-Unis un champ d'action particulièrement favorable.

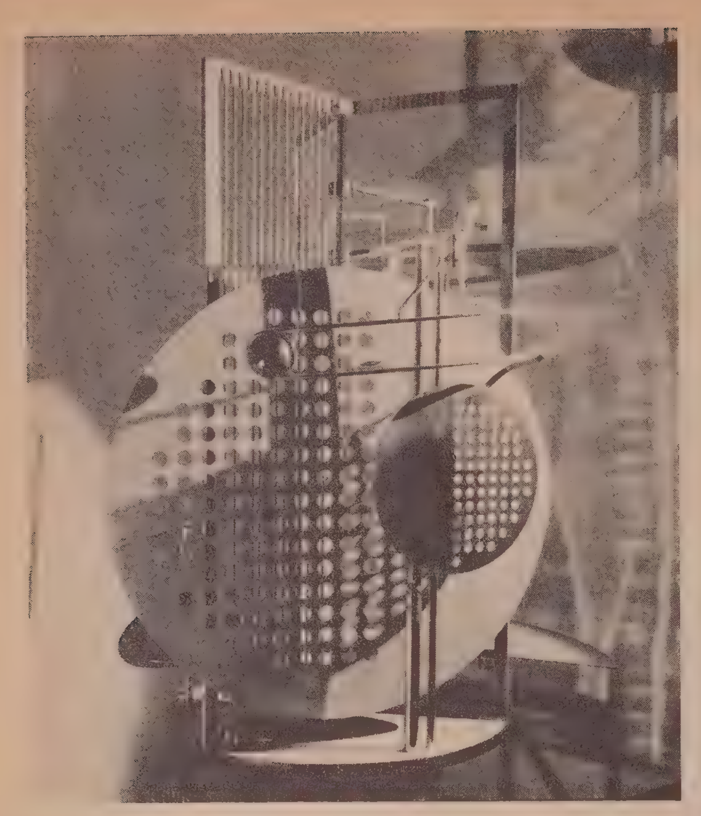
Qu'est-ce donc qui irritait si fort les philistins ? Le côté non conformiste des hommes et des idées, la composition internationale du groupe des professeurs, leur antiacadémisme dressé contre l'arrogance des corps constitués, leur liberté d'esprit. La réunion de talents si manifestes était suspecte à beaucoup de gens. Qu'est-ce que ces artistes pouvaient bien avoir derrière la tête ? Sans doute préparaient-ils la destruction des biens spirituels de la nation, de la tradition, de la morale. Ce qui est nouveau semble toujours immoral en Allemagne, c'est pourquoi, en 1933, il fut si facile de diffamer des hommes comme Gropius, Kandinsky, Klee ou Schlemmer.

Pourtant l'idée du Bauhaus était dans l'air. En 1907 déjà, la « Deutsche Werkbund » créée par Hermann Muthesius, avait essayé d'unir artisanat et industrie et d'appliquer à la fabrication en série les formes inventées par les artistes et les artisans. Fondé immédiatement après la guerre, « l'Arbeitsrat für Kunst » — sorte de Commission des Arts — devait poser des principes voisins de ceux du Bauhaus : réforme des écoles d'art, enseignement à base artisanale, synthèse des arts, lutte contre un individualisme démesuré, etc. A cette « Commission » appartenaient des personnalités représentatives, telles que Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Hans Poelzig, Wilhelm Valentiner, Paul Cassirer et naturellement Walter Gropius. Mais ce dernier avait déjà son programme en poche ; il savait ce qu'il voulait, s'il ne savait pas encore précisément à qui il ferait appel pour le Bauhaus. Le jeune architecte revenait tout juste de la guerre et rien ne lui semblait impossible. Les années d'après 1918 furent les plus excitantes et les plus audacieuses du XXe siècle en Allemagne, les plus riches d'espoir aussi. Chacun voulait rendre le monde meilleur, chacun philosophait, faisait de la poésie ou échafaudait des projets utopiques. Ce que voulait Gropius parut d'abord lumineux ; les difficultés survinrent quand les éléments réactionnaires qui avaient été balayés après la défaite, se regroupèrent et reprirent le dessus.

L'idée essentielle de Gropius était que toutes les forces artistiques doivent être concentrées dans le « Bauwerk » —



Etude d'illusion d'optique par P. Toliner.



Moholy-Nagy : Sculpture mobile et lumineuse en verre et en métal. ▲



Directeur de l'atelier du meuble, Marcel Breuer inventa la technique du mobilier en tubes de métal. Ce fauteuil qui date de 1925 est le premier exemple de siège ainsi réalisé.

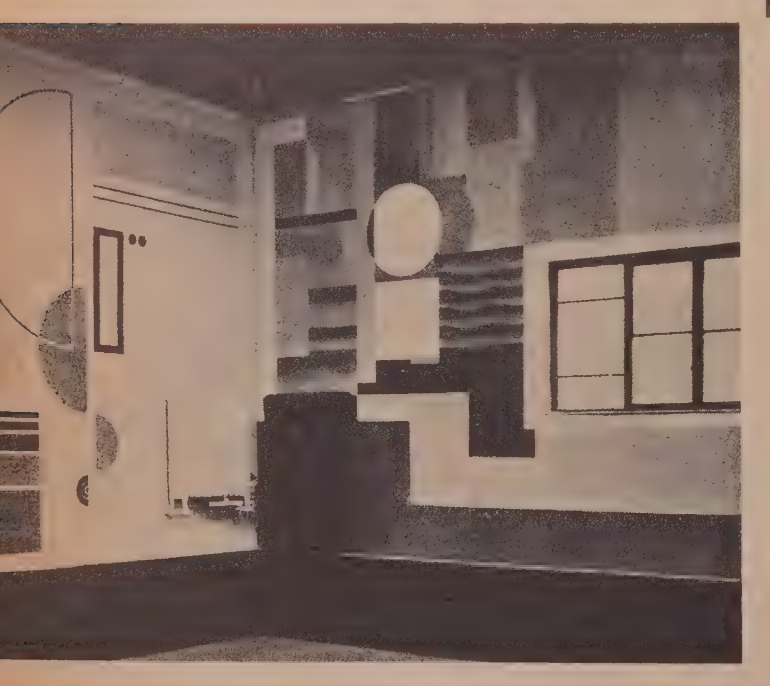
l'œuvre-bâtiment. Le Bauhaus n'était certes pas une école des Beaux Arts au sens usuel du mot. La dénomination d'« école supérieure de la forme » serait déjà plus précise, mais il faudrait pou-



Josef Albers : Table en chêne clair et foncé. 1923. ►



Fresque de W. Menzel dans la classe de peinture murale à Weimar. ▼



voir traduire exactement le mot allemand, qui signifie à la fois « maison de la construction » et « maison où l'on construit ». L'accent était en effet mis sur l'élaboration d'une architecture fonctionnelle dans le cadre de laquelle tous les arts devaient être unis, en relation avec les besoins réels de l'industrie et de la technique : « Le Bauhaus, dit le manifeste inaugural, veut rétablir l'harmonie entre les différentes activités de l'art, entre toutes les disciplines artisanales et artistiques, et les rendre entièrement solidaires d'une nouvelle conception de construire. Notre but final, mais encore lointain, c'est l'œuvre d'art unitaire — le Grand Œuvre — où ne persistera aucune distinction entre l'art monumental et l'art décoratif. » En réalité, il ne s'agit pas de professeurs et d'élèves, mais



Oskar Schlemmer. Le cabinet des figures. *Seconde version, photomontage. 1922.*

de maîtres et d'apprentis, non pas d'artistes spécialisés dans l'art libre ou l'art appliqué, mais de créateurs qui se complétaient l'un l'autre au service d'une œuvre commune. La conception médiévale de l'atelier se trouvait ainsi renouvelée au Bauhaus et supprimé le divorce traditionnel entre beaux-arts et art appliqué.

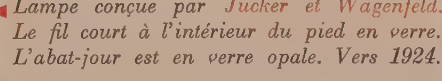
L'art ne s'apprend pas, disait Gropius, ce qui s'apprend c'est l'habileté de la main, ce qui s'acquiert, c'est le savoir. Le génie n'est pas affaire d'école, mais la création libre gagne à une formation artisanale de l'artiste. Si l'artiste formé au Bauhaus ne peut vivre de son art, il peut toujours recourir au métier qu'il a appris. En fait, il est plus difficile de concevoir une chaise de premier ordre que de peindre un tableau de deuxième ordre — et c'est beaucoup plus utile.

L'enseignement donné au Bauhaus commençait par un cours préparatoire concernant l'enseignement des formes et l'emploi des matériaux. La seconde année était consacrée à un cours artisanal pratique où l'on apprenait les techniques de la pierre, du bois, du métal, du textile, du verre, de la couleur, le tout en liaison avec les problèmes de la forme. Un cours d'architecture sanctionné, en fin d'études, par un diplôme complétait cet enseignement.

Tant que le Bauhaus fut à Weimar, les cours eurent lieu sur deux plans à la fois, artisanal et formel. Chaque étudiant avait à faire à deux maîtres, un artiste et un maître artisan. Kandinsky, Klee, Feininger, Schlemmer ou Marcks étaient de vrais « maîtres de formes », Kandinsky pour la peinture murale, Klee pour la peinture sur verre, Moholy-Nagy pour le travail du métal, Marcks pour la céramique. Muche enseignait l'art du textile, Feininger celui de l'imprimerie, Schlemmer la sculpture et plus tard la mise en scène.

C'est seulement lorsque le Bauhaus se transporta à Dessau que Kandinsky et Klee eurent une classe de peinture. Là, les travaux artisanaux purent être confiés à un maître unique, parce que d'anciens élèves, ayant été formés à ce double enseignement, pouvaient cumuler les fonctions de maîtres « de formes » et « d'artisanat ». Les ateliers de Dessau





◄ *Lampe conçue par Jucker et Wagenfeld. Le fil court à l'intérieur du pied en verre. L'abat-jour est en verre opale. Vers 1924.*

Otte : Tenture murale en coton. Les couleurs sont vives, les motifs d'inspiration moderne. ►



étaient de véritables bureaux d'études où s'élaboraient des modèles standard destinés à la série. L'accent mis sur la science et la technique ne faisait pas oublier la question de l'esthétique formelle et bien des accessoires de la vie quotidienne contemporaine ont trouvé naissance à Dessau, ainsi le mobilier métallique, la vaisselle, les appareils d'éclairage, la conception moderne du tissage.

En 1930, à l'occasion de l'exposition de la « Société des artistes décorateurs » à Paris, un public international put pour la première fois constater les fruits de cet

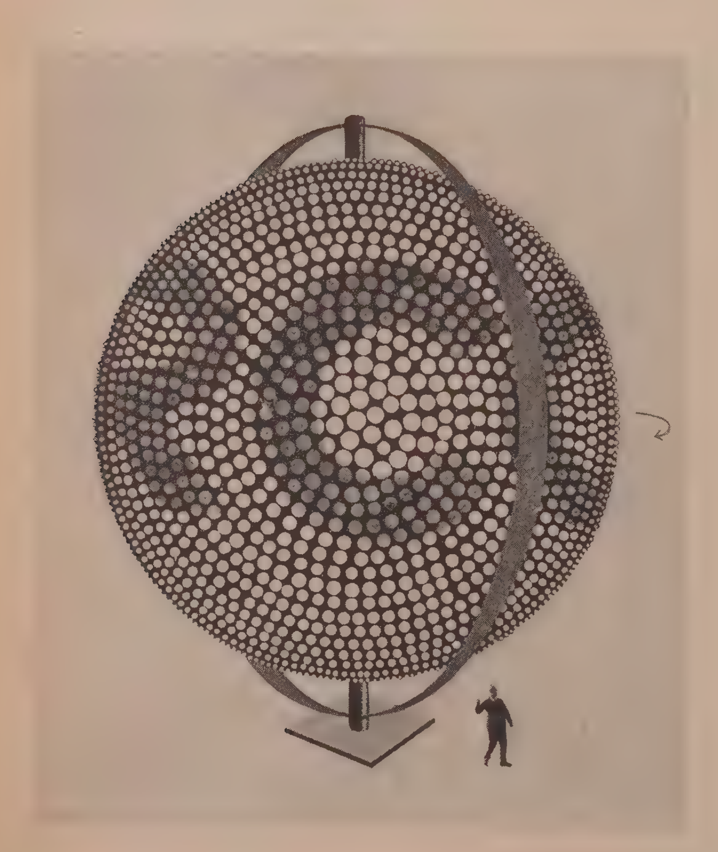
En bas de la page, à gauche:

Herbert Bayer: Projet d'enseigne lumineuse pour exposition. La sphère tournante est recouverte d'ampoules qui, en s'allumant, forment des lettres de différentes couleurs.

Ci-dessous:

Herbert Bayer: Kiosque à journaux. Une base étroite est surmontée d'une superstructure angulaire où sont ménagés des espaces de couleurs variées, qui contiennent les affiches.

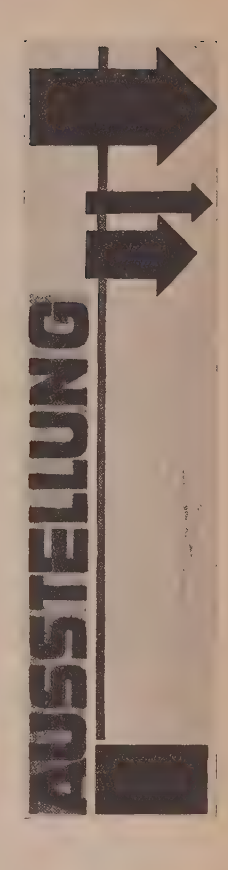
Cette maison est l'une des maisons-doubles construites en 1925 par Walter Gropius pour les professeurs du Bauhaus à Dessau. C'est dans celle-ci qu'habitaient Kandinsky et Klee.







Georg Muche : Projet pour un immeuble. Béton renforcé. 1924.



Herbert Bayer : Affiche pour l'exposition du groupe en 1923.

enseignement. Gropius avait été chargé de réaliser la section allemande. Toutes les activités du Bauhaus s'y trouvaient représentées et remarquablement mises en valeur : peinture, gravure, maquettes de décors de théâtre, architecture, photographie. La preuve fut faite que l'Allemagne avait été la première nation au monde à se préoccuper d'esthétique industrielle et à réaliser des formes à la fois utiles et belles. Le fonctionnalisme, qu'on avait tant critiqué, se révélait être non pas un appauvrissement, mais le régulateur nécessaire de l'imagination et un atout important sur le plan de la technique et de l'économie.

Que pendant dix ans — c'est en 1928 seulement que l'équipe se démembra — tant d'hommes de talent aient pu s'entendre sur le plan humain aussi bien que sur le plan professionnel est un véritable miracle. Tous ceux qui ont connu la vie de l'Institut et participé aux manifestations du Bauhaus et à ses fêtes, n'oublieront jamais l'esprit d'amitié et l'atmosphère d'enthousiasme qui y régnait et dans laquelle les moins doués eux-mêmes se sont dépassés. Les professeurs étaient exigeants et sous leur influence les élèves le devenaient. Les échecs étaient condamnés sans indulgence, les réussites louées sans réserve. Pas de jalousie, mais une grande émulation. Si le travail était pris au sérieux, les fêtes ne l'étaient pas moins. Elles étaient toujours organisées sur un thème, le « métal » par exemple, ou « noir et blanc » et l'on mettait un point d'honneur à faire tout soi-même, même la musique. La formation de jazz des étudiants du Bauhaus, les « Bauhäusler » était célèbre dans toute l'Allemagne et très demandée à l'extérieur. Les étudiants tiraient de ces activités annexes un peu d'argent qui les aidaient à payer leurs études ; ils touchaient également un pourcentage sur la vente de leurs modèles ou de leurs projets, pour autant qu'ils fussent acceptés par les industries. A Dessau, le Bauhaus subvenait par lui-même à une partie de ses besoins et les industriels de la province travaillaient volontiers en collaboration avec les professeurs et les élèves : c'est ainsi par exemple que les papiers peints exécutés au Bauhaus se révélèrent d'année en année une affaire plus profitable.

Lorsqu'on feuillette aujourd'hui les livres publiés par le Bauhaus — les



Walter Gropius : Le Bauhaus de Dessau. La vue est prise sous l'angle nord-ouest. 1925-1926.

« Bauhaus-Bücher » — dont la collection fut dirigée par Moholy-Nagy, on est frappé par le nombre d'objets qui y ont été créés et ont été ensuite très rapidement dispersés à travers le monde. Si tous ces modèles gardent leur intérêt, c'est qu'ils n'étaient absolument pas conçus en fonction de la mode. Le terme de mode était proscrit au Bauhaus : on lui trouvait une sonorité désagréable. Le terme de style lui-même n'était pas très apprécié. Gropius n'aimait pas entendre parler du style Bauhaus. Il estimait qu'une recherche précise répondant aux exigences contemporaines par une forme adaptée, créait d'elle-même le style du temps sans qu'on ait à le promouvoir artificiellement. La marque individuelle était dissimulée à l'extrême et si l'on pouvait encore dire quels étaient les responsables d'un modèle, on s'intéressait davantage au lien qui unissait les travaux les uns aux autres.

Marcel Breuer qui professait au Bauhaus depuis 1925 dirigeait l'atelier du meuble. Il s'intéressait surtout à la technique du siège et c'est lui qui inventa le siège en tubes d'acier. Son « tabouret-Bauhaus » a fait fureur en Allemagne. Breuer et ses élèves surent travailler en parfaite collaboration avec l'industrie. Beaucoup de galeries d'art, d'instituts et d'entreprises privées purent ainsi s'équiper avec les meubles du Bauhaus.

Les lampes créées dans l'atelier du métal que dirigèrent Moholy-Nagy et Marianne Brandt étaient aussi très recherchées.



Le groupe des professeurs du Bauhaus : de gauche à droite : Josef Albers, Mimerk Scheper, Georg Muche, Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunth Stölzl et Oskar Schlemmer.

L'atelier de tissage d'Anni Albers, après avoir été un lieu d'expérience, devint une fabrique où l'on put réaliser des objets en série.



Paul Klee : La chambre des revenants à la haute porte. *Aquarelle. 1925. 47,5 × 29 cm. Collection Davidson Taylor, New York.*

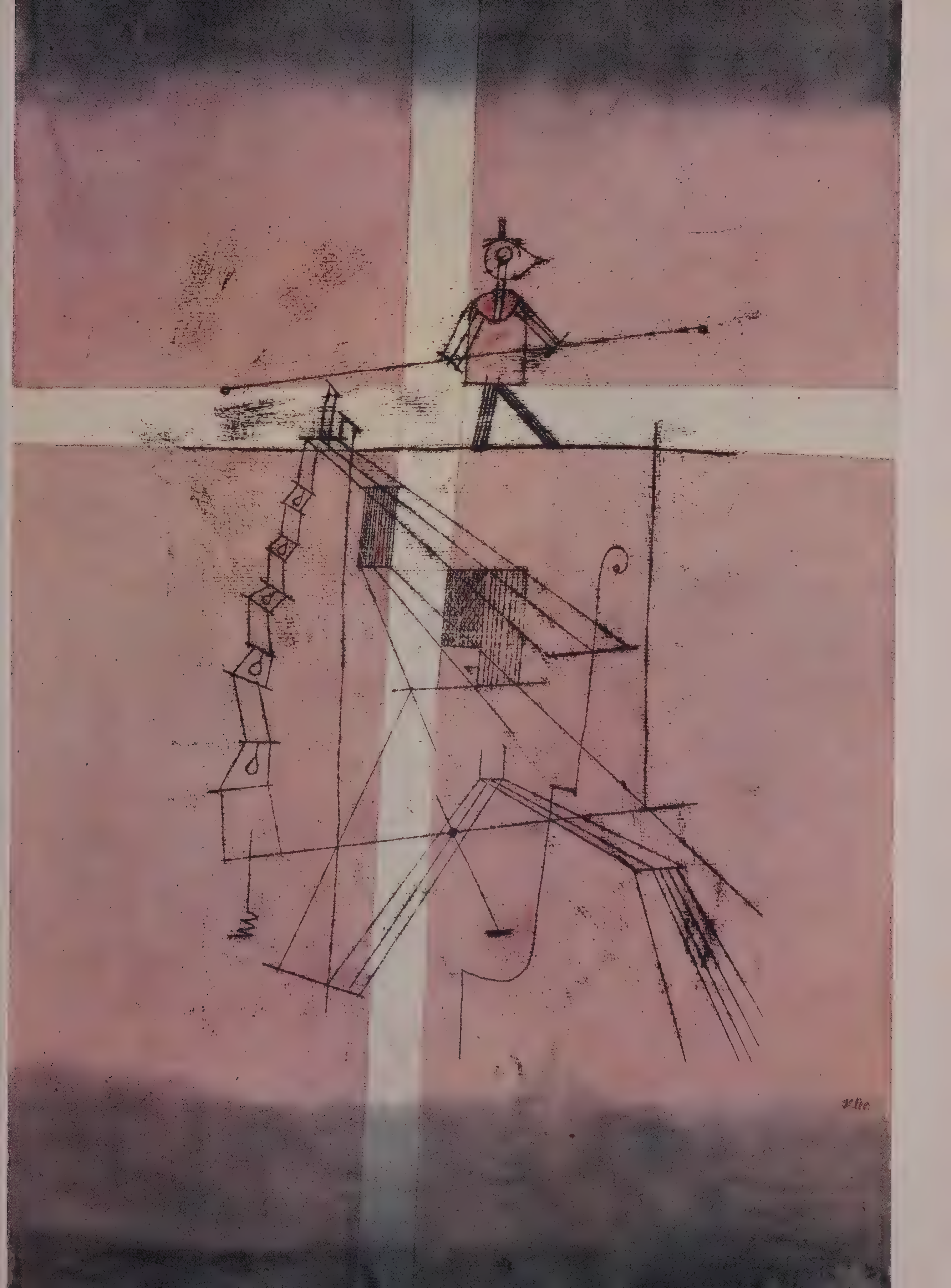
Herbert Bayer, lui, s'occupait des questions typographiques, il inventa de nouveaux caractères et adopta l'alphabet sans majuscules dans lequel sont imprimées les publications du Bauhaus. En 1929, Moholy-Nagy qui, depuis 1923, se spécialisait dans la photographie et les photo-montages, installa un atelier spécialisé dans la photo appliquée et notamment les affiches.

Dès l'origine du Bauhaus, les questions théâtrales avaient été à l'ordre du jour, conséquence à la fois d'un désir de fêtes et d'un souci d'expression dansée et mimée. Oskar Schlemmer, dont le langage pictural géométrique s'enrichissait de valeurs spatiales, était tout désigné pour improviser des représentations d'espace, de mouvements, de formes, de couleurs et de lumières. C'est lui qui dirigea l'atelier de théâtre, jusqu'à son départ en 1929 et c'est lui aussi qui présidait aux fêtes. Il concevait des ballets dont il faisait la mise en scène. Son « Ballet triadique » (Triadisches Ballett) représenté dans plusieurs villes, eut un succès international. Les danseurs s'y déplaçaient comme des marionnettes en costumes abstraits. La tendance était à une mise en scène purement mécanique que le manque d'argent ne permettait pas de réaliser, mais qu'on trouve déjà préfigurée dans la mise en scène de Kandinsky pour les « Tableaux d'une Exposition » de Moussorgsky.

Les maîtres du Bauhaus attachaient la plus grande importance aux contacts avec le monde extérieur et avec les savants des grandes facultés internationales. Selon le désir de Klee, les étudiants étaient tenus au courant de tout et leur orientation dans la vie n'était pas négligée par rapport à leur orientation sur le plan plastique. Le rôle des « Amis du Bauhaus » ne se limitait pas à boucher les trous du budget, mais consistait surtout à apporter aux étudiants des ouvertures sur le plan culturel. Parmi eux, on peut citer Marc Chagall, Albert Einstein, Edwin Fischer, Oskar Kokoschka, Arnold Schönberg.

Sur le plan de l'architecture, les installations du Bauhaus étaient remarquables. C'est à Dessau que Gropius, le

Paul Klee : L'Equilibriste. *Aquarelle. 1923. 48,5 × 31,4. Musée de Berne, fondation Klee.* ►


Klee



directeur de la section architecture, parvint aux réalisations les plus étonnantes. A la demande de la ville dont le maire, le Dr Hesse, avait recueilli l'Institut après l'échec de Weimar, il construisit en 1925 un nouveau bâtiment qui compte parmi les plus beaux édifices des années 20. Ce vaste immeuble de trois étages en béton armé, à toit en terrasse, abritait des ateliers, des salles de classes et vingt-huit appartements destinés aux élèves. Toute la décoration intérieure fut exécutée par les ateliers avec pour éléments les meubles en tubes métalliques de Breuer. L'inauguration, en 1926, rassembla 1500 visiteurs et fut un véritable événement culturel.

Gropius construisit également sept maisons (dont trois doubles et une simple) destinées aux professeurs. Ces maisons installées selon l'esthétique du Bauhaus étaient des demeures-types où bien des professeurs trouvèrent pour la première fois des ateliers conçus en fonction de leurs besoins. La cohabitation renforça la solidarité qui avait présidé à l'effervescence des premières années et n'avait que peu souffert des troubles politiques.

Gropius devait également bâtir, à Dessau-Törten, une cité ouvrière de 316 maisons, édifiées selon les méthodes les plus modernes par éléments standard et meublées en partie par les ateliers du Bauhaus.

A Dessau, Kandinsky et Klee avaient l'un et l'autre à la fois une classe de peinture et un cours de pédagogie artistique. C'est à propos de ces cours qu'ont été mises au point les réflexions publiées sous le titre « Carnet d'esquisses pédagogiques » de Klee en 1925 et « Le point et la ligne sur le plan » de Kandinsky, en 1926. Les cours de Klee ont été récemment édités dans leur ensemble, tandis que les articles de Kandinsky ont malheureusement été dispersés un peu partout. On peut se rendre compte néanmoins qu'au Bauhaus, on avait élaboré quelque chose d'analogue à ce que représente l'enseignement de l'harmonie dans le domaine de la musique.

L'Allemagne avait lieu d'être fière d'une telle entreprise. Ce ne fut pourtant

Oskar Schlemmer : Le Danseur. *1923. 175,2 × 70.5 cm. Staatsgalerie, Stuttgart.*

qu'un foyer rapidement éteint lorsque le national-socialisme submergea le pays. Il en est resté le souvenir d'une institution unique à l'époque, de professeurs qui étaient en même temps de grands artistes et des pédagogues, d'une communauté dans laquelle chacun avait sa place et pouvait donner sa mesure ; il est resté le souvenir d'une atmosphère, où l'art, la science, la technique, l'intuition et l'esprit de recherche s'enrichissaient mutuellement.

Après la fermeture définitive du Bauhaus en 1933 et malgré la dispersion de ses membres les plus importants, un certain nombre des « Bauhäusler » — les anciens — ont pu rester en Allemagne où ils ont maintenu l'esprit de l'Institution. Créée à Ulm par Max Bill, « l'école supérieure de la forme » en est un des prolongements les plus récents. Rien qu'à Berlin, on compte actuellement dix-huit anciens élèves, qui pour la plupart sont architectes et dont l'influence augmente d'année en année.



Wassily Kandinsky : Composition 308 modifiée. *Huile. 1925.*



Wassily Kandinsky : Gravure sur bois en couleurs. 1922.

Mais c'est l'Amérique qui a vraiment exploité l'héritage du Bauhaus. Après avoir quitté la direction de l'Institution en 1928, Gropius s'installa aux Etats-Unis, en 1937 et, dès l'année suivante, il devait diriger le département d'architecture de l'Université d'Harvard. Parti également aux Etats-Unis, Moholy-Nagy voulut renouveler l'esprit du Bauhaus ; en 1937, il fondait à Chicago le « New Bauhaus » qu'il devait diriger jusqu'à sa mort en 1946. Cette institution s'est maintenue sous le nom d'« Institute of Design ». Feininger quitta l'Allemagne en 1937 pour se fixer à New York et y continuer son œuvre de peintre. Après avoir enseigné l'architecture à Harvard, Marcel Breuer travaille actuellement à New York et un peu partout dans le monde. Il est, avec Zehrfuss et Nervi, un des trois responsables du nouveau bâtiment de l'Unesco à Paris. (Voir *L'Œil*, Nº 25.) W. G.

Si vous voulez en savoir davantage

Bauhaus 1919-1928, *l'ouvrage réalisé en anglais par Herbert Bayer, Walter et Ise Gropius sous les auspices du Musée d'Art Moderne de New York (Charles T. Branford Company, Boston, 1952) est essentiel à la connaissance de cette institution. On peut également se rapporter aux diverses monographies publiées sur les artistes qui ont enseigné au Bauhaus.*



L'atelier de sculpture dirigé par Oskar Schlemmer. Weimar, 1923.

Ils existent. Le saviez-vous ?

PAR ROSELYNE BACOU

Nous vous avons déjà fait découvrir les tableaux de ce Musée méconnu. Voici quelques pièces de son admirable Cabinet des Dessins

Le Musée de Lille possède une des plus riches collections de peinture des musées de la province française (voir *L'Œil*, nº 26). Il est aussi un des grands centres européens du dessin italien. L'ensemble des dessins qu'il conserve n'est pas plus connu que ses peintures, moins même puisque si celles-ci ne sont pas cataloguées à ce jour, elles sont du moins exposées, tandis que les dessins, dont il existe des catalogues, ne sont guère montrés en raison de leur fragilité.

C'est le legs Wicar en 1834 qui a donné cette place de premier plan au Cabinet des Dessins de la grande ville industrielle. Intéressante personnalité que celle du peintre Jean Baptiste Wicar, lillois d'origine, italien de cœur, qui se fixe en 1795 dans son pays d'élection et qui meurt à Rome vingt-neuf ans plus tard en léguant à sa ville natale ses deux biens les plus chers, son grand tableau de la *Résurrection du Fils de la Veuve de Naïm* et sa collection de dessins. Telle qu'elle nous apparaît, à travers l'excellent ouvrage que lui consacra en 1939 Fernand Beaucamp, la carrière de Wicar, avec ses couleurs vives, ses ombres et ses secrets, pourrait-être celle d'un héros de Stendhal. Le romancier et le peintre se sont rencontrés d'ailleurs dans les salons de Lucien Bonaparte entre 1831 et 1834, et nous devons à Wicar l'un des plus révélateurs portraits du consul de Civitavecchia.

Wicar est un homme de sa génération — celle qui eut trente ans en 1792. Doué d'une belle intransigeance et d'une infinie souplesse, l'esprit sans cesse en alerte, ce jeune plébéien est avant tout épris de gloire ; David disait de son élève lillois : « Le gaillard n'est pas gauche, il saura toujours tirer parti des circonstances ». Mais, si Wicar n'a cessé toute sa vie de peindre des compositions néo-classiques et des portraits qui nous intéressent encore, si son rôle politique n'est pas négligeable, la célébrité vint à lui par une tout autre voie : il fut l'un des plus grands collectionneurs de son temps. Il le fut avec passion, avec acharnement et ce qui est plus important encore, avec bonheur.

Né en 1762, fils d'un menuisier-ébéniste de Lille, il suit dès l'âge de dix ans les cours des Ecoles Académiques de la ville, grâce à la protection de M. Hespel, seigneur de Guermanez. En 1779 il est à Paris, et admis trois ans plus tard dans l'atelier de David. Le maître s'intéresse particulièrement à ce jeune élève dont la nature inquiète et ombrageuse ressemble à la sienne ; quand il part en 1784 pour Rome afin d'exécuter le *Serment des Horaces*, David emmène avec lui Wicar. La découverte de l'Italie, l'émotion profonde ressentie devant les chefs-d'œuvre des Musées décident de la vocation du jeune homme qui, dès ce premier voyage, conçoit le grandiose projet de reproduire par le dessin la totalité des œuvres conservées dans les galeries de Florence. Pour réaliser cet ouvrage, il revient en Italie de 1787 à 1793 , en 1789, paraît à Paris le Tome I des « Tableaux, Statues, Bas-reliefs et Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti dessinés par M. Wicar... ». En 1793, il est de retour à Paris, où David exerce une toute puissante dictature sur le monde des arts ; grâce à son appui, voilà Wicar conservateur du Museum National (Section des Antiquités) et membre de la Société Républicaine des Arts. La chute de David entraîne la sienne ; après avoir été interné à la Prison du Plessis, il quitte Paris à l'automne 1795 pour l'Italie. Grâce à sa rare compétence, — Cacault et d'Artaud l'appellent « le meilleur connaisseur de l'Italie » — Wicar se rend essentiel par ses conseils, auprès des membres de la Commission des Arts, chargés de la réquisition des œuvres d'art et en général très peu préparés à leur mission ; en 1797, il devient membre de la Commission. A ce titre, il participe efficacement aux négociations engagées à Plaisance, à Vérone, à Venise, à Florence, à Rome et à Naples. Son action personnelle est parfois sensible : négligés dans la plupart des listes établies par la Commission, les dessins retiennent avant tout l'attention de Wicar. En 1796, il s'occupe à Modène de la réquisition d'une partie des dessins du duc de Modène ; c'est lui qui est chargé, à Mantoue, de négocier l'envoi au Museum National de la collection formée par François II, duc de Mantoue et de Reggio.



Raphaël : Tête de moine. *Pointe d'argent sur papier préparé. Les contours du dessin ont été piqués en vue d'un transfert.*

Dès 1795, Wicar réunit des dessins pour son propre compte. Les circonstances sont favorables, en Italie, dans cette époque de guerres et de désordres, où les œuvres d'art s'entassent à bas prix dans les boutiques des brocanteurs. Elles le sont particulièrement pour Wicar, grâce à ses fonctions officielles ; certes, il a été promulgué un arrêté interdisant aux membres de la Commission de constituer des collections personnelles, mais souvenons-nous du mot de David : « le gaillard n'est pas gauche ». Sans que le fait puisse être démontré, il semble qu'à Modène, Wicar ait prélevé pour lui-même un certain nombre de feuillets, que nous retrouverons en 1814 entre les mains de l'amateur anglais W. Young Ottley. L'ensemble de ces conditions particulières explique la difficulté que nous avons à préciser la provenance des pièces réunies par Wicar. Nous savons seulement que les dessins de Michel-Ange furent acquis en majeure partie à Filippo Buonarrotti lui-même ; selon l'hypothèse de John Gere, du British Museum, l'origine des dessins de Raphaël serait la fameuse collection Antaldi. Quoi qu'il en soit, l'histoire personnelle de Wicar se confond désormais pour nous avec celle de ses trois collections successives.

Page 24, Raphaël : Etude pour La Madone d'Albe. *Plume et sanguine. Page 25, Raphaël :* Philosophe drapé et jeune Apollon. *Plume.*

Raphaël : Apollon jouant du violon. *Plume.* ▶









Le 17 juillet 1799, l'armée française évacue en hâte Florence. Wicar abandonne chez des hôtes de passage, les caisses contenant sa première collection de dessins réunie en quatre ans. Il ne les retrouvera plus à son retour en octobre 1800 ; les dessins, lui dit-on, furent détruits dans un incendie. En réalité, ses hôtes les ont vendus au peintre Antoine Fedi. Vingt-trois ans plus tard, Wicar prendra sa revanche contre Fedi ; pour le moment, il juge plus prudent de n'intenter aucune action contre lui, et accepte le fait accompli. Fedi va se dessaisir d'une grande partie des dessins de Wicar en faveur d'Ottley, qui, après un séjour de huit ans en Italie, vient de rentrer à Londres en mars 1799. En 1823, par l'entremise du marchand Woodburn, l'ensemble des dessins qui étaient à cette date dans la collection d'Ottley, sont acquis par Thomas Lawrence, le célèbre peintre qui était aussi un collectionneur fervent.

Cependant, ce premier échec ne décourage pas Wicar. Fixé à Rome de 1801 à 1806, à Naples entre 1806 et 1809 comme Directeur de l'Académie, à Rome à nouveau après 1809, il multiplie ses négociations et ses achats. Sa collection devient célèbre dans toute l'Europe. Mais en 1823, ayant besoin d'argent, il cède aux offres répétées de Woodburn et lui vend sa seconde collection de dessins pour la somme, très élevée à l'époque, de 11 000 écus romains. A Londres, les dessins de Wicar passent entre les mains de l'amateur Thomas Dimsdale ; pour peu de temps d'ailleurs, car après la mort de Dimsdale survenue quelques jours après cet achat, Woodburn rachète sa collection et vend les plus importantes pièces à Thomas Lawrence qui devient ainsi l'heureux possesseur des plus beaux dessins italiens rassemblés par Wicar en 1799 et en 1823. On sait quel fut le sort surprenant de l'inestimable collection de Thomas Lawrence après sa mort en 1830. Le dessin italien était en pleine désaffection ; ne trouvant pas acquéreur, l'exécuteur testamentaire de Lawrence céda la collection à Woodburn en 1835. Malgré des expositions répétées et des publications, malgré la vente de pièces isolées à des amateurs comme Guillaume II de Hollande à la mort duquel le Louvre put acheter en vente publique quelques dessins ayant appartenu à Wicar — la collection était presque intacte, quand en 1845, après de longues tractations, un lot très important de dessins de Raphaël et de Michel-Ange entre aux University Galleries d'Oxford. A sa mort en 1860, Woodburn n'avait pas encore réussi à vendre la totalité des pièces, puisque le British Museum acquit, lors de sa vente après décès, dix dessins de Michel-Ange dont neuf avaient appartenu à Wicar.

Ainsi donc, l'Ashmolean Museum et le British Museum s'enorgueillissent de conserver des feuillets jadis réunis par Wicar : à Oxford, selon la récente publication de M. K. T. Parker, treize dessins parmi les plus beaux originaux de Raphaël et vingt-six Michel-Ange proviennent de la collection Wicar. Au British Museum, vingt-deux Michel-Ange sur les quatre-vingt-quatre, catalogués en 1953 par

Fra Bartolomeo : Draperie pour Saint Joseph. *Pierre noire et rehauts de blanc.*

Pontormo : Trois hommes. *Sanguine.*





Raphaël : La Planète Mars. *Sanguine.*

M. Johannes Wilde, ont la même origine.

Après 1823, Wicar constituait avec le même acharnement une troisième collection. Utilisant des intermédiaires florentins, il réussit à racheter à Fedi le reste de sa première collection, qui lui avait été dérobée en 1799. Il ne cessa de l'enrichir jusqu'à sa mort survenue à Rome le 27 février 1834, et la légua dans son testament à la Société Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Lille. La précieuse caisse contenant environ treize cents dessins fut accueillie à Lille en mars 1836. Une exposition publique s'ouvrit à l'Hôtel de Ville en 1841. Vingt-quatre ans plus tard, la Société renonçait en faveur de la Ville à l'usufruit du Musée Wicar. Le nouveau Palais des Beaux-Arts, inauguré en mars 1892, abrite désormais la collection de dessins qui a supporté sans de trop graves dommages, les sombres années de la guerre 1914-1918 et son évacuation par les Allemands en 1917.

Ouvrons maintenant les cartons italiens du Musée de Lille. Depuis le legs Wicar, deux catalogues ont été publiés : le premier, établi en 1856 sous la direction de Charles Benvignat, nous transmet la plupart des attributions données à ses dessins par Wicar lui-même. Le catalogue de Henri Pluchart en 1889 apporte des rectifications et une nouvelle numérotation. Depuis lors, grâce aux travaux de Bernard Berenson pour l'Ecole Florentine, d'Oscar Fischel pour Raphaël et ses élèves, et de H. Tietze pour les Vénitiens, des attributions anciennes ont été précisées ou rejetées, des attributions nouvelles ont été proposées, des débats se sont ouverts, toutes modifications dont fera état le prochain catalogue actuellement en préparation par les soins du conservateur, M. Pierre Maurois.

Première constatation : le petit nombre de dessins du XVe siècle. Pour Wicar, comme pour la plupart de ses contemporains, l'art italien débute vraiment avec Raphaël et Michel-Ange. Sans doute, Wicar a-t-il eu l'ambition de constituer une collection reflétant l'évolution complète de l'art en Italie depuis ses origines, mais, malgré d'heureuses trouvailles, nous le sentons peu à l'aise parmi les maîtres du Quattrocento. La collection ne nous offre aucune œuvre authentique des Bellini, de Léonard de Vinci ou de Signorelli. Mais un choix très judicieux parmi les dessins du XVe siècle a permis au public, lors de la récente exposition « De Giotto à Bellini » à l'Orangerie, d'admirer des pièces d'une grande importance comme *La Vierge et l'Enfant* de Bartolommeo Montagna, la très monumentale *Tête de Vieillard* donnée à Bramantino et le précieux *Saint Luc méditant*, attribué en 1917 par Fischel à Perugino. De Filippino Lippi, on remarqua la feuille d'études de nus sur papier bleu caractéristique par son expressionnisme de la période tardive de son activité, et la brève et sensible esquisse sur papier rose d'une femme tenant un enfant dont la présentation frontale rappelle celle des Vertus de Piero Pollaiuolo. La *Présentation de la Vierge au temple*, où dans un sévère cadre architectural se meuvent des formes inquiètes aux draperies mouvementées, où les touches de lavis brun et les rehauts de blanc sur fond rose donnent des contrastes d'ombres et de lumières, reflète, semble-t-il, la complexe personnalité de Piero di Cosimo. Dans les cartons de Lille, signalons encore un dessin florentin à la plume datant sans doute du premier quart du XVe siècle — on sait la rareté de tels feuillets —, de très énergiques études d'après modèles sur préparations colorées de Granacci, et la draperie au pinceau donnée par Berenson à Tommaso. Plusieurs de ces dessins ayant été reproduits dans le catalogue de l'exposition de l'Orangerie, c'est uniquement aux dessins du XVIe au XVIIIe siècle que nous consacrons les reproductions qui illustrent cet article.

Raphaël triomphe en souverain absolu dans la collection Wicar. Il s'impose par la quantité et l'exceptionnelle qualité des pièces, dans toute l'autorité et la diversité de son génie. Si par la pensée, nous réunissons aux dessins de Lille les dessins d'Oxford et du British Museum ayant appartenu à Wicar, nul doute que Wicar ne nous apparaisse finalement comme le collectionneur de Raphaël le plus judicieux et le plus heureux qui ait existé.

Grâce aux trente-huit dessins que nous pouvons lui attribuer en toute certitude, toute l'évolution de Raphaël depuis le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino* de 1500-1501, jusqu'aux projets pour les Loges du Vatican et pour les mosaïques de la Chapelle Chigi à Santa Maria del Popolo, se trouve ici représentée, et aussi toutes les techniques qui lui sont chères. Signalons en particulier l'abondance de ces études à la pointe d'argent sur fond préparé, feuillets du carnet vert de la période



Vasari : Martyre du Roi Sigismond et de sa famille. *Plume et lavis brun.*

ombrio-florentine, carnet rose de la période romaine, où Raphaël dessinateur nous a



Francesco Guardi : Place avec un palais. *Plume et lavis brun.*

transmis un des aspects les plus sensibles de sa personnalité.

Une grande esquisse à la pierre noire nous donne la composition générale de ce *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, exécuté pour S. Agostino, Città di Castello, par le jeune maître de dix-sept ans, et dont il ne subsiste que des fragments. Pour le grand tableau d'autel du *Couronnement de la Vierge* de 1503, aujourd'hui au Vatican, nous avons un groupe de quatre dessins préparatoires ; dans l'étude pour la tête et les mains de saint Thomas, comme dans l'étude d'après modèle pour l'ange jouant du violon. la pointe d'argent délimite dans l'espace, d'un trait pur et sûr, des formes palpitantes de vie ; une grâce péruginesque enveloppe encore les volumes déjà plastiquement traduits. De la période florentine, datent l'esquisse de Dieu le Père bénissant pour la lunette de la *Déposition* conservée à la Galerie Borghèse, la dense et admirable *Tête de moine* que Raphaël utilise pour le personnage assis à l'extrême droite de la fresque à demi ruinée de *la Trinité* de S. Severo à Pérouse, et les recherches pour le saint Bruno de la grande *Madone au Baldaquin* de Pitti, que le maître laisse inachevée en 1508 à son départ de Florence.

Appelé à Rome par Jules II, Raphaël allait se consacrer à la décoration des Stances du Vatican. Dans les dessins datant des premières années de son séjour à Rome, apparaissent encore des souvenirs florentins : tandis que le graphisme de certaines études d'enfants dans le carnet rose rappelle celui de Léonard, l'influence de Fra Bartolomeo subsiste dans l'étude à la pierre noire d'un putto tenant un cartel pour *la Théologie* au plafond de la Stance de la Segnatura. Le grand style de la maturité allait s'affirmer dans la *Dispute du Saint Sacrement* pour la même Stance ; la lumière argentée de la fresque se retrouve dans les subtiles modulations du lavis rehaussé de blanc pour l'aérienne draperie du Christ ; la même maîtrise apparaît dans l'esquisse à la plume en rapport avec cette composition, d'un philosophe drapé et du jeune Apollon tenant la lyre.

Si *l'Ecole d'Athènes* n'est représentée que par un seul feuillet du carnet rose, nous avons des dessins d'une exceptionnelle importance pour Apollon et Homère dans la composition du *Parnasse*. Avec la grande étude à la plume pour le personnage central de la fresque, Apollon jouant du violon, Lille possède l'une des pièces maîtresses de toute l'œuvre dessinée. Vérité humaine, densité des volumes, impressionnante autorité du trait, tout ici porte la marque d'une puissance arrivée à sa plénitude. Même force expressive dans l'esquisse à la plume de l'Ange s'avançant vers Abraham, pour les Loges.

La technique souple et colorée de la sanguine permet à Raphaël d'autres recherches et d'autres réussites. L'esquisse pour le groupe de la *Madone d'Albe*, de la National Gallery à Washington, inscrit dans un cercle — qui porte aussi dans la partie supérieure de brefs croquis à la plume pour la *Madone à la Chaise* de Pitti et la *Madone au Rideau* de la Pinacothèque de Munich — nous offre un jeu de courbes et de contre-courbes, au rythme savant et harmonieux. Dans le projet pour les mosaïques du Dôme de la Chapelle Chigi, à Santa Maria del Popolo de Rome, le modelé des corps vus en raccourci, l'intensité d'expression de ces visages levés, la luminosité de la sanguine font de cette étude pour le groupe de la *Planète Mars* et de l'Ange, une œuvre achevée, significative de l'évolution de Raphaël dans ses dernières années, et annonciatrice par delà le Maniérisme, des grandes créations du Baroque.

A côté de cet important ensemble, une déception nous attend avec les dessins que le legs Wicar attribuait à Michel-Ange. C'est à Oxford et au British Museum que nous pouvons admirer les feuillets de ce maître, que Wicar se plut à réunir. A Lille, la draperie sur préparation rose pour une figure de profil à droite pose, certes, un intéressant problème : selon Berenson qui s'appuie sur une anecdote contée par Vasari, une esquisse de Granacci exécutée vers 1488-1490 dans l'atelier de Domenico Ghirlandaio, aurait été reprise à la plume par Michel-Ange, mais cette explication ne dissipe pas toutes les hésitations.

(Suite à la page 62.)



Idées de Georges Rouault

PAR JEAN GRENIER

« Tirer tout son art d'un regard d'une vieille rosse de saltimbanque », voici la gageure qu'a tenue le vieux maître depuis 1903

Un grand artiste comme Rouault est un être complexe qu'il est impossible de présenter sous un seul aspect ; il a, dans sa vie déjà longue, aimé trop de formes de beauté, épousé trop de catégories d'idéal pour qu'il puisse être défini d'un coup ; cependant, il y a cette constante tout au long de sa vie et de son œuvre, d'un tempérament et d'une passion, tempérament d'un homme tout proche de la terre, passion d'un idéaliste qui ne supporte pas le divorce de la terre et du ciel. Il a été, tout en restant le même, un artisan, un disciple, un croyant, un révolté, et sous ces diverses positions court en filigrane le fil d'or d'un homme assoiffé de justice, tel un prophète, d'un peintre intransigeant sur la qualité de son art, d'un poète naïf au cœur pur.

Il habite depuis la fin de la guerre un appartement très clair en face d'une grande gare de Paris, mais il s'en absente l'hiver pour le Midi. Des meubles bretons anciens qui appartenaient à la famille de Mme Rouault décorent le salon, ainsi qu'un portrait d'elle par Lehmann, ami de son mari. Rouault et sa femme sont, en effet, d'origine bretonne ; et il fut un temps où ils habitaient l'été Saint-Malo dans une maison située sur les remparts et regardant la mer.

A 85 ans, le peintre, bien que forcé de prendre des précautions pour sa santé, garde un esprit très clair. En vêtement de travail, chez lui, la tête couverte d'un bonnet rond et blanc, pareil à celui des chirurgiens, il s'appuie sur une canne à bout caoutchouté. Ses yeux sont gris clair, ses lèvres épaisses et longues, son nez droit. On dirait un vieil artisan du faubourg Saint-Antoine. Il en a le ton familier quand il dit ses souvenirs de Degas, de Renoir, de Maritain. Il en a la droiture quand il juge de la conduite de ceux qu'il a connus et l'on pense alors à l'intransigeance de celui qui, il y a huit ans, brûla devant huissier 315 toiles de lui qu'il jugeait inachevées, à la suite de ce fameux procès (encore plus important pour tous les artistes, comme faisant jurisprudence, que pour Rouault lui-même) où il obtint gain de cause dans son refus de laisser sur le marché des tableaux qu'il jugeait n'avoir fait qu'ébaucher et qu'on lui rendit soit pour les achever soit pour les détruire.



Georges Rouault photographié en 1955 lors d'une de ses promenades dans le parc de Sceaux.

Mais nous avons surtout ici à parler de l'œuvre elle-même dans ses rapports avec le créateur.

Rouault est né à Paris dans le quartier populaire de Belleville, le jour même — 27 mai 1871 — où celui-ci a été pris d'assaut par les Versaillais qui allaient écraser les communards et en fusiller un grand nombre tout à côté, au Père Lachaise. Sa famille se consacrait tout entière à l'artisanat. Cela seul fait reculer Rouault dans un fabuleux passé, celui où l'individu existait et n'était pas encore devenu le rouage d'une machine. Le père de Rouault, originaire de Montfort (en Bretagne) était ébéniste et particulièrement chargé de finir et de vernir les pianos chez Pleyel. Ses tantes peignaient des porcelaines et des éventails. Le grand-père maternel admirait Manet, ce qui était rare à l'époque. Dans ce petit milieu, tout le monde avait du goût — ce n'était pas forcément le goût à la mode — mais un goût personnel, qui vous guidait sans qu'on eût besoin d'avoir recours aux journaux.

Le père de Rouault était un véritable individualiste. Breton, il était croyant ; mais Breton, il était aussi plus ou moins anarchiste dans sa foi : il était partisan de Lamennais, son compatriote, contre le Pape. Il ne voulut pas envoyer son fils à l'école catholique et il préféra une école protestante.

Sous une photographie de lui, prise à l'âge de sept ans, Rouault a écrit : *Elève peu brillant pour l'instant. Tête ronde et forte, front proéminent. Yeux bleus,*

Fin d'Automne nº 3. *104×74 cm. 1948-52.*



Samson tournant la meule. *146 × 114 centimètres. Cette peinture, la plus ancienne connue de Georges Rouault, fut exécutée en 1893 pour le prix de Rome que son auteur n'obtint d'ailleurs pas. Elle appartient actuellement au County Museum de Los Angeles.*

nez moyen, cheveux blonds, bourse plate. Déjà entre rêve et réalité porté...

En ses œuvres sera plus hardi qu'en sa vie, les deux conjuguées ou si bien ratées — Qui le sait ? certes pas lui.» (*Le Point*, août-octobre 1943).

Un jour où son fils fut trop sévèrement puni au gré du père, celui-ci, toujours chatouilleux sur le chapitre de la liberté, envoya son fils chez un maître verrier, décidant tout d'un coup de lui faire apprendre un métier. Rouault fut donc peintre verrier et, en cette qualité, restaura des Anciens et contribua à fabriquer des vitraux dont ceux de Saint-Séverin, sous la direction de Hirsch. Puis il entra dans l'atelier de Gustave Moreau. C'était à l'Ecole des Beaux-Arts, où il était allé après l'Ecole des Arts Décoratifs. Son premier professeur avait été Delaunay, mais c'est Moreau dont il garda une empreinte ineffaçable, qui fut son maître.

D'abord dans son art lui-même. Rouault, ayant à traiter les thèmes imposés pour les prix de Rome, prend à Gustave Moreau ses sujets : *Samson tournant la meule, l'Enfant Jésus parmi les docteurs, le Christ descendu de croix.* A les voir on ne peut pas ne pas être frappé par une continuité qui dépasse l'analogie. Et l'on est touché qu'un artiste aussi indépendant de caractère que l'est Rouault puisse avoir subi, et pas involontairement (car il n'aurait pas manqué de la renier par la suite) une influence aussi importante, aussi décisive que celle-là. Il ne s'est pas cru, comme tant d'autres, de son époque et plus tard, condamné à l'originalité à tout prix.

Gustave Moreau était un grand bourgeois, un professeur, un membre de l'Institut, retenu par d'innombrables liens à l'art officiel de son temps, qui était détestable, mais il avait assez de talent pour le juger et assez de courage pour le condamner. Il poussait son élève préféré dans une voie qui ne serait pas celle que suivaient ses confrères, et pourtant il aurait voulu que Rouault obtînt quelques récompenses officielles, par exemple le prix de Rome. Aussi le fit-il concourir, mais Rouault ne put avoir que le prix Chenavard. La dernière fois qu'il se présenta le sujet mis au concours était « Le Christ mort ». Bonnat fit une critique au tableau de Rouault : « Le pied du Christ est trop grand ». — « Soit, répondit Moreau, c'est pour cela qu'il faut l'envoyer à Rome, car, de votre avis même, celui que vous proposez ne fera jamais mieux que ce chromo. » Et il ajouta : «Pas de second prix pour lui, Rome ou rien. Ce séjour pour lui sera excellent, je suppose ; il aime à se dépenser et à s'enrichir ; et s'il lui prenait la fantaisie de regarder la campagne romaine et de nous faire des envois en ce sens, je n'y mettrais pas d'obstacle. » Mais le prix fut décerné à l'élève de Bonnat. C'était l'époque où florissait Carolus Duran que l'on surnommait « Caracolus caracolant », où Gérome et Fremiet donnaient le ton, où Bouguereau passait pour un grand maître — ce Bouguereau qui, dans un cours du soir, corrigera le jeune Rouault.

L'on comprend que Rouault ait gardé une empreinte ineffaçable de sa fréquentation de Moreau qu'il dit avoir été plutôt un bienfaisant émule qu'un bon professeur, et il est honorable pour lui d'avoir toujours proclamé sa dette. A première vue, le disciple devait être tout à l'opposé du maître : celui-ci grand bourgeois, grand érudit, ne détestant pas le dessin académique, impassible dans son art comme dans sa vie, celui-là plébéien d'origine, artisan de formation, violent dans les sentiments comme dans l'expression.

— Cependant la richesse de la couleur et l'éclat de la « mise en scène », s'il est permis d'emprunter cette expression à un autre art, ne sont pas sans rappeler chez le disciple les goûts du maître, de même que le cerne des figures fait penser à l'influence du premier maître, le verrier.

Mais la dette de Rouault est évidemment morale avant tout : « Gustave Moreau nous a appris à discipliner notre volonté



Rouault à sept ans. C'est sous cette photographie qu'il écrivit : « Elève peu brillant pour l'instant. Tête ronde et forte, front proéminent. Yeux bleus, nez moyen, cheveux blonds, bourse plate. Déjà entre rêve et réalité porté »

sans méthode préconçue ; il nous donna le goût d'un je ne sais quoi d'assez relevé et rare qu'on peut chérir tout autant que la plus palpable réalité. Il nous a appris le respect d'une certaine vision intérieure... le goût d'un parfum d'héroïsme. »

Cette vision intérieure, Rouault ne la définit pas pour lui-même avant qu'il eût atteint la trentaine. Il avait déjà trouvé des thèmes à exploiter chez des prédécesseurs d'esprit moins académique que son maître : Forain, Lautrec, Daumier qui mirent abondamment en scène des clowns, des juges et des prostituées, mais l'inspiration lui vint d'ailleurs et c'est là la nature de cette inspiration qui imprima à ces thèmes un caractère puissamment original, un caractère religieux.

« Vers la trentaine, j'ai eu un coup de foudre, soit un coup de grâce, selon l'angle où l'on se place. La face du monde a changé pour moi. J'ai vu alors ce que je voyais auparavant mais dans une autre forme et harmonie. » C'était en 1903 — le peintre avait 32 ans. Ce fut un moment capital, celui d'une intuition qu'il faut tâcher de pénétrer, car toutes les analyses restent impuissantes pour rendre compte de ce qui fut un ébranlement de tout l'être. Cette intuition, nous en avons la relation directe grâce à une lettre écrite par Rouault à Schuré et dont nous devons la communication à l'obligeance extrême, sur ce point comme sur d'autres, de Mlle Isabelle Rouault :

« Pour moi, depuis la fin d'un beau jour où la première étoile qui brille au firmament m'a, je ne sais pourquoi... étreint le cœur, j'en ai fait inconsciemment découler toute une poétique. Cette voiture de nomades arrêtée sur la route, le vieux cheval étique qui paît l'herbe maigre, le vieux pitre assis au coin de sa roulotte en train de repriser son habit brillant et bariolé, ce *contraste* de choses brillantes, scintillantes, faites pour amuser, et cette vie d'une *tristesse infinie*... si on la voit d'un peu haut.



Portrait de Gustave Moreau, une des six lithographies de Rouault pour les Souvenirs Intimes *publiés en 1926 par la galerie des Peintres Graveurs. Rouault rapporte que Gustave Moreau disait à ses élèves : « Regardez la nature et les maîtres anciens, eux seuls vous feront accoucher ... Envoyez-moi parfois promener, moi le premier, et les modernes ».*

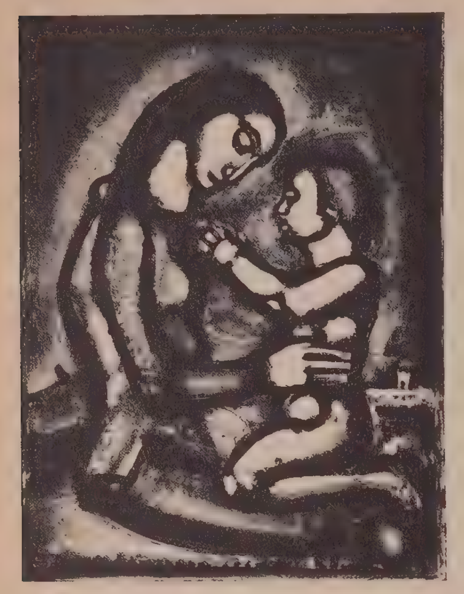


Portrait du peintre par lui-même. *Aquarelle. Collection de l'artiste.*

» Puis j'ai *amplifié tout cela.* J'ai vu clairement que le « pitre », c'était moi, c'était nous... presque *nous tous*... Cet habit *riche et pailleté*, c'est la *vie* qui nous le donne ; nous sommes tous des *pitres plus ou moins*, nous portons tous un « habit pailleté », mais si l'on nous surprend, comme j'ai surpris le vieux pitre, oh ! alors, qui osera dire qu'il n'est pas pris jusqu'au fond des entrailles par une incommensurable pitié ? J'ai le défaut

L'atelier Gustave Moreau. Au premier plan, le jeune Georges Rouault (1). Henri Matisse (2) et Albert Marquet (3) faisaient également partie de cet atelier de l'Ecole des Beaux-Arts.

(défaut peut-être... en tout cas c'est pour moi un abîme de souffrances...) de ne *laisser jamais à personne son habit pailleté*, fût-il



Bella Matribus Detestata, *planche du* Miserere. *Gravé et tiré de 1922 à 1927 à l'intention de Vollard et conservé par celui-ci jusqu'à sa mort, le livre ne fut publié qu'en 1947. Les planches datent de 1914-1918.*

roi ou empereur, l'homme que j'ai devant moi, c'est son *âme* que je veux voir... et plus il est grand et plus on le glorifie humainement, plus je crains pour son âme... »

On ne saurait attacher trop d'importance à cette page dont Rouault lui-même a conscience qu'elle est la clef de son œuvre quand il écrit par la suite :

« Tirer tout son art d'un regard d'une vieille rosse de saltimbanque (homme ou cheval), c'est d'un orgueil fou — ou d'une humilité parfaite si l'on est fait pour faire cela. »

A cette époque, Rouault fit la connaissance de Huysmans et surtout celle de Léon Bloy. Ce dernier exercera sur Rouault une influence décisive. Il y eut rencontre de tempéraments faits pour sympathiser et s'entendre : la haine des demi-mesures et le goût de l'outrance, l'idée que, pour parvenir au Ciel, il vaut mieux passer par mille épreuves que mener la vie béate et irréprochable des « honnêtes gens », la dénonciation passionnée de toutes les formes d'hypocrisie, y compris l'hypocrisie religieuse.

Rouault lit *La Femme pauvre*, et cette lecture le bouleverse. Bloy note dans son journal (16 mars 1904) : « Ce livre l'a mordu au cœur, blessé incurablement. Je tremble de penser à la punition de ce malheureux. »

Comme Bloy est dans la ligne de Baudelaire — ce Baudelaire qui fustige les bourgeois de son temps et exalte le mal aux dépens de la médiocrité — Rouault est dans la ligne de Goya et de Daumier, mais s'il témoigne de la colère, c'est pour faire mieux éclater sa pitié et payer d'exemple :



Eau-forte en couleurs pour le Cirque de l'Etoile Filante *publié par Vollard en 1938.*

« Si vraiment tout se paie, la force, la beauté, la grâce et la foi en vous, Jésus, un fort prix, et tout ce qui est de qualité, j'aime mieux, si vous m'en croyez digne, payer de ma chair, vous m'entendez, Shylock, payer de ma chair que jouir à votre manière — et avec beaucoup d'entre vous triompher, mes chers contemporains ; vous ne me forcerez jamais à souscrire à ce terrible faux sérieux qu'ont certains pantins de la politiquaille quand ils parlent de l'Avenir, du Progrès, la main sur le cœur et l'œil humide ».

Parmi les pamphlétaires du pinceau, Rouault est un de ceux dont les traits portent le plus loin parce qu'ils partent de plus haut. C'est qu'il parle au nom de quelqu'un de plus élevé que lui et non au sien propre. En quoi il s'apparenterait, s'il n'était plus modeste, à Bloy qui se considéra toujours comme un envoyé et ne distribua les anathèmes que pour en avoir reçu mission. L'intimité entre Bloy et Rouault aurait dû être grande. Elle ne le fut pas. Bloy, qui était un forcené en littérature, n'aimait en peinture que l'expression académique. Une des premières toiles — peu personnelles — de son nouvel ami : « Le Christ enfant au milieu des docteurs », l'avait ravi ; mais lorsque le peintre découvre sa voie, il ne reconnaît plus dans son œuvre que « d'atroces et vengeresses caricatures ». Et il lui écrit, le 1er mai 1907, à propos du Salon des Indépendants : « J'ai vu naturellement votre unique et sempiternelle toile, toujours la même salope ou le même pitre, avec cette seule et lamentable différence que le déchet, chaque fois, paraît plus grand... J'ai aujourd'hui deux paroles pour vous, après quoi vous ne serez plus pour moi qu'une viande amie. Primo : vous êtes attiré par le laid exclusivement, vous avez le vertige de la laideur. Secundo : si vous étiez un homme de prière, un obéissant, vous ne pourriez pas peindre ces horribles toiles. Un Rouault capable de profondeur sentirait un peu d'épouvante. »

De pareils reproches auraient fort bien pu être adressés à Bloy par un ami incompréhensif — et toute sa vie Bloy a été poursuivi par ceux de ces bons catholiques qui se scandalisaient d'entendre parler des anges dans le langage des démons. Il y a des idées toutes faites sur l'univers de la



Rouault et sa fille Isabelle en train de feuilleter les planches du Miserere. *Mademoiselle Rouault a consacré sa vie à son père dont elle est depuis des années la collaboratrice attentive.*

Rouault aime se promener avec ses petits-enfants — il en a neuf. Le voici en été 1955, dans le parc de Sceaux, entre sa fille Agnès — Madame Yves le Dantec — et son petit-fils, Olivier, qui porte sur ses épaules son cousin Bernard.*

religion; Bloy et Rouault sont les deux hommes qui les ont le plus bousculées.

Mais il y avait entre eux un malentendu impossible à dissiper, puisque Bloy allait jusqu'à traiter Cézanne de plus lamentable des artistes parce qu'il ne savait pas « réaliser » — (réaliser étant, pour Bloy, avoir le fini académique que Cézanne appelait le « fini des imbéciles ») ; et avec cela il n'avait pas assez de sarcasmes contre le « bon goût » — et il faisait dans *La Femme pauvre* le portrait d'un pénitent de la Salette qui, pour expier ses fautes, avait épousé une vieille femme qui avait vécu dans l'ignominie. — Mais Bloy aurait voulu sans doute que Rouault fût un Burne-Jones, un Rossetti, au lieu d'être comme lui un Ghelderode avant la lettre ou un Bernanos, bref, un Gothique !

Rouault a écrit, à ce propos, d'une manière très juste dans ses *Souvenirs Intimes :*

« Certains m'ont accolé à lui (Bloy) et je suis devenu le *Léon Bloy de la peinture* sans l'avoir voulu ni cherché... On a souvent rapproché les arts bien à tort. *C'est la nature de l'esprit* au cours des siècles, et dans des arts très différents entre eux, par *leurs moyens d'expression*, mais c'est un jeu facile et souvent faux de rapprocher des artistes pratiquant un art différent. »

Les impératifs du Beau et du Bien ne sont unis dans l'esprit des hommes que par une aspiration légitime et non par un lien substantiel. Ils voudraient qu'en travaillant pour l'un ils obtinssent l'autre en récompense ; ils supposent encore qu'il n'y a qu'une seule forme de beau et une seule forme de bien, comme si tout était simple et uniforme. Sans doute leur faut-il, pour continuer à vivre, entretenir cette sorte d'espoir que l'expérience nous montre illusoire et réservée pour une autre vie. Ce qui compte, c'est de rester intransigeant pour son idéal : « Ce rêve qu'on fit tout jeune d'être fidèle à un idéal sévère, un peu trop haut parfois, un peu trop loin des dons accordés — qui dira qu'il l'a suivi très exactement ? » Mais il arrive que l'idéal qu'on a ne puisse s'exprimer que par l'opposé de cet idéal, et le modèle par sa caricature. C'est le cas de Rouault dans cette seconde période de sa vie. Les filles, les juges, les clowns sont la contrepartie de la pureté, de l'humilité, de la gravité ; elles font éclater ces vertus par contraste comme l'ombre fait de la lumière.

Madame Georges Rouault photographiée, en 1955, dans l'appartement parisien où elle habite avec son mari et sa fille Isabelle.

A ce moment, Rouault passe pour effrayant, même à ses propres yeux. Sa peinture est qualifiée d'outrageante. Est-ce



à cause des sujets traités ? Ils donnent pourtant l'horreur du vice, de l'hypocrisie et de l'avilissement, en les soulignant dans les personnages qui les incarnent le mieux. L'artiste ne s'en prend pas aux pauvres êtres humains dont il a une profonde pitié, mais à des monstres qui sont entrés de force en eux et qu'il se propose d'exorciser en en dévoilant d'abord le caractère satanique. Son procédé est celui du fer rouge dans la plaie. Il apparaît comme le Justicier du *Dies irae*. Et parallèlement sa technique devient une technique de durs contrastes, alors que jusqu'en 1903 elle était faite de lumière et d'ombre, de jeux de valeur et de savantes gradations. Plus de bruns, mais des rouges tirant tantôt sur le violet, tantôt sur l'orange ; des couleurs agressives et des formes provocantes, des noirs, beaucoup de noirs. Un critique de l'époque écrit à ce propos que « ces peintures repoussent par l'impénétrabilité de leurs tons, d'un noir d'encre, avivées par endroits de notes pourpres et qui semblent, à vrai dire, des gageures ».

Ses prostituées ont bien l'air de gargouilles de cathédrales, elles sont dépassées en monstruosité par certains juges qui ruissellent de tartuferie et de sadisme, qui violent un des principes essentiels du Christ : « Ne jugez pas ! (et vous ne serez pas jugés) ». Les clowns, eux, sont pathétiques dans leur résignation à la souffrance qu'ils s'infligent à eux-mêmes en tant qu'instruments de la réjouissance publique, et eux pourraient répéter le mot de Pascal « qu'ils s'offrent par les humiliations aux inspirations ».

A cet égard, l'art de Rouault est bien un art religieux, disons un art chrétien, au sens où l'entend Maritain dans *Art et Scolastique* ; il faudrait plutôt parler d'un art catholique, le mot catholique signifiant universel et embrassant l'ensemble des manifestations de l'homme racheté par le Dieu incarné, qui a sublimé tout ce qui était humain sans le mutiler. Mais avant 1903, comme le fait remarquer Lionello Venturi, il avait plutôt pratiqué un « art d'Eglise » dont le sentiment religieux était superficiel, et qui n'était chrétien que par les motifs empruntés à la religion.

Et puisqu'il est question de Maritain, disons que *Art et Scolastique* a été écrit par lui en pensant à l'art de Rouault, comme les *Frontières de la Poésie* avait été écrit à propos de Rouault lui-même. Rien n'est d'ailleurs plus significatif de la personnalité du peintre que le chapitre qui lui est consacré dans les *Grandes Amitiés* de Raïssa Maritain. On y voit revivre le Rouault de la maturité, celui qui, habitant Versailles, venait dîner chez ses voisins Maritain toutes les semaines.

Il arrivait, bouillonnant d'idées qui lui étaient venues, plein de préoccupations, et, sans préliminaire ni explication, se mettait à parler de ce qui lui tenait à cœur. Ce n'était pas, ce n'est pas encore l'homme du dialogue ni de la conversation. Comme beaucoup de grands artistes (et de petits), il ne sortait jamais de lui-même, ce qui ne signifie pas égoïsme lorsqu'on a commencé à faire entrer l'univers en soi. Il avait en poche des papiers couverts d'une écriture illisible : c'étaient des poèmes qu'il venait d'écrire et qu'il lisait à ses hôtes. Son imagination débordante s'y exprimait librement ainsi que ses sentiments religieux et hostiles à l'hypocrisie sociale.

Entre parenthèses, ces poèmes, publiés en partie seulement, ne laissent pas de déconcerter : l'article est presque toujours supprimé, la ponctuation aussi, les répétitions et les inversions sont de règle. Cela pourrait entrer dans le cadre d'une poésie délibérément moderne si par malheur le sens du poème n'était pas désespérément clair, ce qui ôte tout mérite aux innovations de la syntaxe. Les thèmes en sont satiriques (contre les bourgeois hypocrites, les juges féroces, les critiques présomptueux) ou idylliques (légendes anciennes ou bien paysages dans lesquels l'eau domine comme élément : source, canal, rivière, etc. ; l'eau familière à l'homme, pas l'océan).

On y sent s'exprimer un cœur naïf et simple :



Odalisque. *Aquarelle. 64×98 cm. 1907. Coll. Bangerter, Montreux.*



Le Chinois. *Huile. 65×50. 1938. Coll. Farra.*

Critiques parlent bien
mais si je vais pêcher à la rivière
dès que mon bouchon flotte
je ne les entends guère
— Si Jésus et sa mère
viennent m'offrir un beau poisson de vif argent
tout frétillant
que l'enfant tient dans ses petites mains
souriant et fier...

On trouve chez des mystiques allemands de pareilles effusions d'un ton très familier. Ce qu'on ne trouve pas chez eux, ce sont des évocations de la société future comme celle-ci :

Tout sera pétri du même limon
Ces mignons d'enfants de cochons
tous de plus en plus ils se ressembleront.

Raïssa Maritain dit fort bien qu'en général le style des poèmes de Rouault est celui de la chanson populaire, ou comme « d'un Villon un peu détendu ».

Cette littérature a beau ne rien ajouter à la gloire de l'artiste, elle est quand même utile à connaître pour le définir ; et d'autant plus que ces épanchements écrits contrastent à première vue avec cette farouche réserve que leur auteur s'est toujours imposée vis-à-vis de son art, ne voulant pas dire ce qu'il était en train de faire, refusant de laisser visiter son atelier, cachant son adresse personnelle. Ce qui était incontestable, c'était son désintéressement, et s'il écrivait, ce n'était pas pour se faire valoir, pas plus qu'il ne peignait pour gagner de l'argent. Pauvre et chargé de famille, il eut un accès d'indignation lorsqu'un prêtre lui conseilla : « Faites de la peinture qui se vende... » A cette époque, sa peinture est sombre et noire, l'inspiration en est violente et amère. Et il rompt avec la tradition classique dans le domaine religieux aussi bien que dans l'autre.

Pendant la période qui sépare les deux guerres (1918-1938) Rouault travailla dans son atelier pour Vollard et n'exposa rien. De 1917 à 1927 (années du *Miserere*) il ne cessa de peindre, mais il grava surtout. C'est une période de réclusion et de travail acharné. Puis il reprend sa production avec des couleurs encore plus riches, plus éclatantes, plus variées encore ; c'est ce que l'on verra à l'exposition du Petit Palais de 1938 — *Le Vieux Roi* a été livré à Vollard en 1937 seulement — et Vollard prête à cette exposition vingt toiles. De cette période datent des paysages importants. A la rétrospective de 1952, on verra aussi quinze toiles de cette période, prêtées par l'artiste, par exemple : *Le Nain*, *Le Dernier romantique*, *Le Christ aux outrages* — qui est à New York — ainsi que des portraits, *Les Forains*, *Les Paysans*.

Cette période se caractérise par des reprises infinies qui ne sont pas des retours en arrière, mais des progressions dans l'intensité de la couleur. Rouault superpose les couleurs et parvient ainsi non à la confusion mais à la clarté, et c'est inattendu. Lionello Venturi écrit, à propos du *Christ aux outrages* :

« Il semble que la lumière ne se contente pas de frapper le tableau, mais qu'elle émane du tableau lui-même. Par conséquent, même lorsque les tons sont foncés, ils sont lumineux par une lumière qui est en eux ; c'est cela qui rend unique dans toute l'histoire de l'art les coloris de Rouault. Il a inventé une nouvelle ère pour les coloris. Rembrandt, Daumier, Cézanne, les grands adorateurs de la lumière, qui l'ont imprimée dans la plus profonde des ombres, reconnaîtraient qu'il y a quelque chose de nouveau dans le coloris de Rouault : c'est la phosphorescence. »

Après la guerre de 1914, Rouault s'était mis, concurremment à la peinture, à faire de la céramique, qui le rapprocha de son ancien art de verrier, et lui rappela l'usage des plombs qui cernent les verrières ; et l'on reconnaît dans ses tableaux ces gros traits qui limitent les figures en même temps qu'ils soulignent les expressions. Il se consacre aussi à la gravure et à la tapisserie.

C'est qu'il n'avait jamais cessé d'être un artisan, et même, le cas est rare et

Le Christ aux outrages. *Huile. 91×72,5 centimètres. 1930-1939.*

intéressant d'un artiste qui, loin de renier son premier métier d'artisan, tâche d'en exercer d'autres et s'en sert pour nourrir son art, renouant de la sorte avec une tradition qu'avait interrompue Colbert lorsqu'il fonda l'Académie des Beaux-Arts.

soucieux de donner à sa vision intérieure un aspect synthétique, d'en dégager les lignes générales, et, parallèlement, de s'exprimer d'une manière plus sobre et plus détachée. On pourrait dire que, sans changer d'idéal, il passe du paroxysme

son expression était devenue plus grave et sa palette plus variée ; de 1930 à 1939, les couleurs deviennent éclatantes et les toiles ont la richesse de l'émail. Depuis la dernière guerre les tableaux sont devenus plus petits, et, chose étrange et nouvelle,



Fin d'Automne nº 1. *Huile. 75×105 cm. 1948-52.*

Il y a toujours eu, chez Rouault, un élément terrien qui a fait la solidité de son art; jamais il n'a abandonné le contact avec les techniques artisanales, et il l'a plutôt renforcé.

Il aurait pu aller vers le décoratif et, à travers le décoratif, à l'abstrait. Mais il a eu peur de se dessécher, comme il dit, sur ces hauteurs, et il est resté toujours dans le domaine du figuratif. Il aurait pu, inversement, devenir un peintre réaliste, au sens étroit du mot; il ne l'a pas fait, pensant que la dignité de son art en serait atteinte et que l'entreprise serait impossible : « Nous n'avons pas à lutter d'éclat avec la Nature, à faire de l'imitation rigoureuse, mais, comme les musiciens, nous pouvons transposer ».

Il transposera, de plus en plus, et la période qui s'étend depuis la première guerre jusqu'à la seconde le montrera

à la sérénité (si ce mot peut convenir à un pareil tempérament). Le Christ qu'il représente désormais est plutôt celui de la Résurrection que celui de la Passion. Le caractère byzantin s'accentue. La majesté s'affirme au détriment du pathétique. Pourquoi ? C'est que l'horizon a changé à mesure qu'on s'est avancé.

C'est alors que les paysages apparaissent, les fleurs, les objets, les aurores et les crépuscules, tout ce en quoi baigne l'humain, mais qui permet à l'homme d'oublier sa mortelle inquiétude et de vivre dans la paix des choses. Les couleurs deviennent plus claires, les tons plus fondus, l'atmosphère plus limpide.

Déjà depuis la fin de la première guerre, la peinture de Rouault avait sensiblement évolué. Il avait abandonné la peinture à l'eau pour la peinture à l'huile — et avec une prédilection pour les sujets sacrés,

des objets y ont apparu comme cette branche d'oranger que nous reproduisons ici. C'est tout un autre aspect de l'art de Rouault, et qui ne rompt pas avec la continuité de son œuvre.

Cette continuité s'affirme d'abord par la suprématie de la matière. La branche d'oranger rejoint, à cet égard, les toutes premières toiles de Rouault : « J'ignorais tout de la matière picturale, dit celui-ci, quand je connus Gustave Moreau, mais, dès nos premières entrevues, devant mes essais imparfaits, levant les bras au ciel, il me dit : « Ah ! vous aimez la matière, je vous souhaite du bonheur !... » comme un radiologue m'aurait dit : « Vous avez un cancer d'estomac, il n'y a encore aucun

Onésime. *Huile. 38×23 centimètres. 1952.* ► *Le cadre lui-même, peint par l'artiste, fait partie intégrante du tableau. Coll. de l'artiste.*



remède pour vous guérir, mais on peut vous empêcher de trop souffrir... En l'occurrence je n'aurais pas tenu à être guéri... »

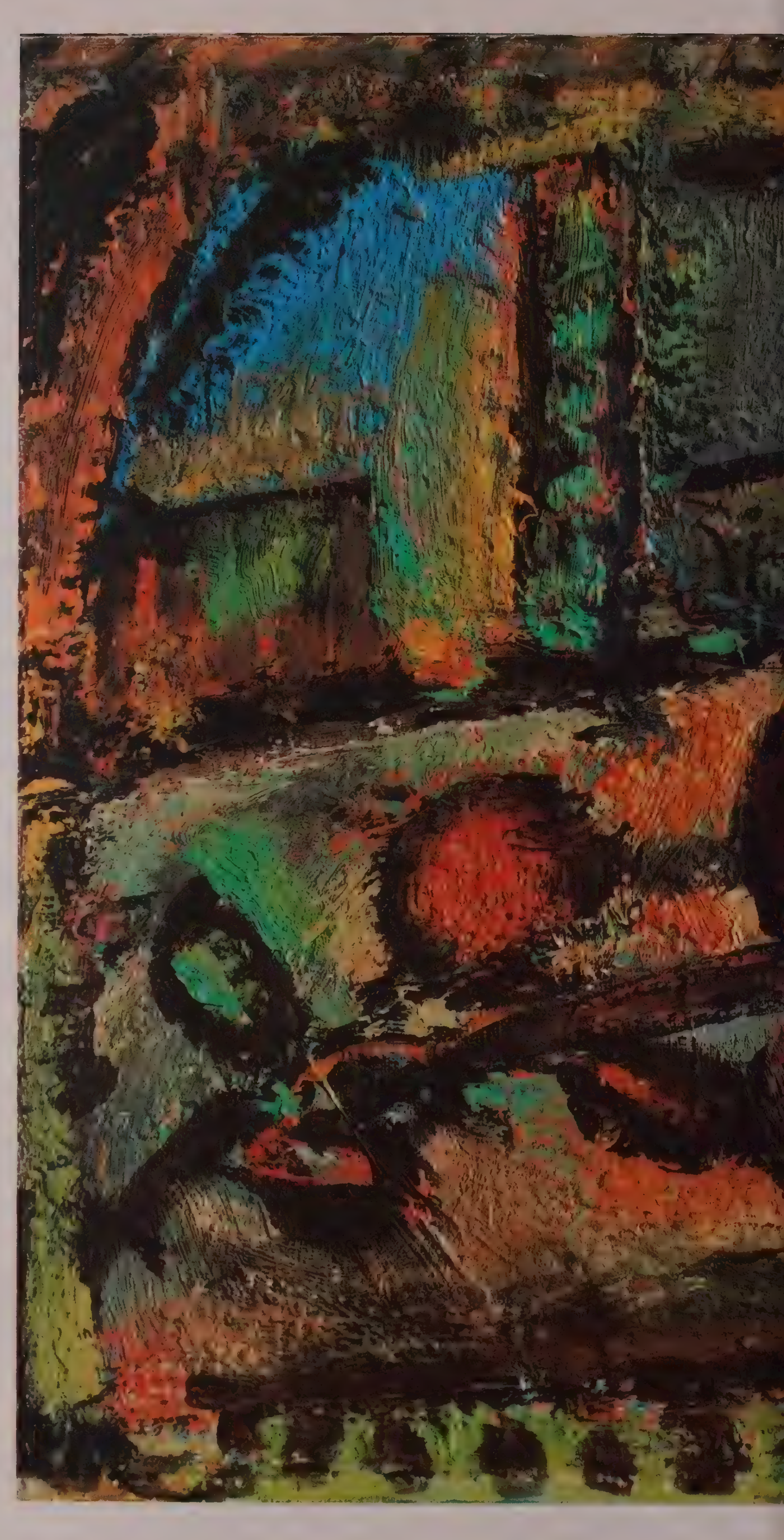
Une des plus profondes caractéristiques de l'art de Rouault est là, en effet. Seulement, il y a, à notre époque, un tel abus du mot « matière » qu'il faudrait distinguer entre l'épaisseur de la pâte déposée sur la toile parfois à tort et à travers et prenant l'aspect de vagues en furie — et la substance elle-même de la couleur qui, pour éclater, a besoin d'une certaine force, comme la chair a besoin de muscles et d'os. A cet égard, la « matière » n'est pas opposée à l'esprit; sinon, que dire de Rembrandt, lui qui s'en est servi pour faire rebondir la lumière, comme il mariait dans ses thèmes l'inspiration avec l'humiliation. Il est très beau, le besoin de dépouillement, et c'est un idéal que nous connaissons bien en France. Encore que, comme le fait remarquer Rouault, il faille être assez riche pour se dépouiller. Aristote avait déjà écrit que la générosité était une vertu mais que, pour l'exercer, il fallait avoir quelque chose à donner et que, par conséquent, la possession d'un bien n'était pas en soi un mal.

Une autre caractéristique de l'art de Rouault depuis le début est moins reconnue communément parce qu'elle est moins apparente. On prononce toujours à son propos les mots de violence, de passion, de pitié, etc., mais jamais celui de joie. Or, à sa manière, Rouault est un peintre de la joie. Bien entendu, ceci se voit mieux dans ses derniers tableaux si recueillis et si graves, mais si calmes aussi et si assurés. Dans *Stella vespertina*, le livre que l'abbé Morel a préfacé et qui complète le *Miserere* dont il s'est fait l'incomparable exégète, Rouault s'écrie : « Peintre de la joie!... Pourquoi pas ? j'ai été si heureux de peindre, fou de peinture, oubliant tout dans le plus noir chagrin. Les critiques ne s'en aperçoivent pas parce que mes sujets étaient tragiques. Mais la joie n'est-elle que dans le sujet qu'on peint ? » Et, parlant de Renoir dans ses *Souvenirs intimes* : « Il a compris la joie qu'il y aura toujours pour un peintre sous le ciel amoureux à caresser des yeux les eaux, la pulpe des chairs, des fleurs ou des fruits savoureux... J'envie ceux qui peuvent le faire sans arrière-pensée, comme d'heureux enfants comblés des dieux propices... »

Mais il y a l'arrière-pensée... ah ! c'est bien dit. Et tout l'abîme qui sépare la joie de la résurrection de celle de la vie au soleil. *J. G.*

Si vous voulez en savoir davantage

La bibliographie de Rouault est abondante. De nombreux articles et monographies lui ont été consacrés depuis la première mention de son nom faite par le critique Roger Marx en 1895. Le numéro XXVI du Point *rassemble des documents et des souvenirs (1943). L'ouvrage de Lionello Venturi reste la plus complète monographie écrite à ce jour (Skira, Genève-Paris, 1948). Une étude de Bernard Dorival sur l'œuvre de Rouault vient de paraître aux Editions Universitaires.*

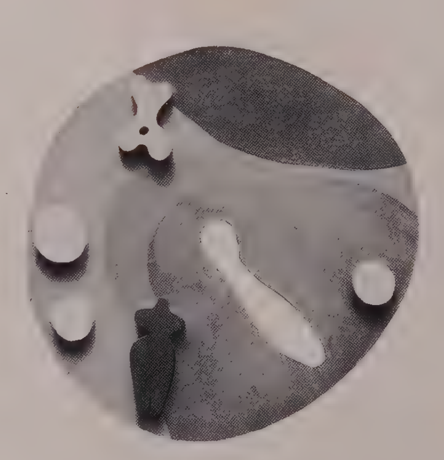


Nature-morte. *Huile. 33,5×47 cm. 1953. Ce tableau, comme celui que nous montrons page 39, appartient à la collection de l'artiste et n'a jamais été reproduit en couleurs.*



Le jardin qui entoure l'atelier de Arp à Meudon est rempli de sculptures. Sur notre document : Fruit de pagode. *1934. Bronze doré.*





A gauche : Horloge. *1924. Relief en bois. 54×53 cm. Coll. M. Hagenbach, Bâle.*

Ci-contre : Horloge. *Relief en bois peint. 75×75 cm. Collection Graindorge, Liège.*

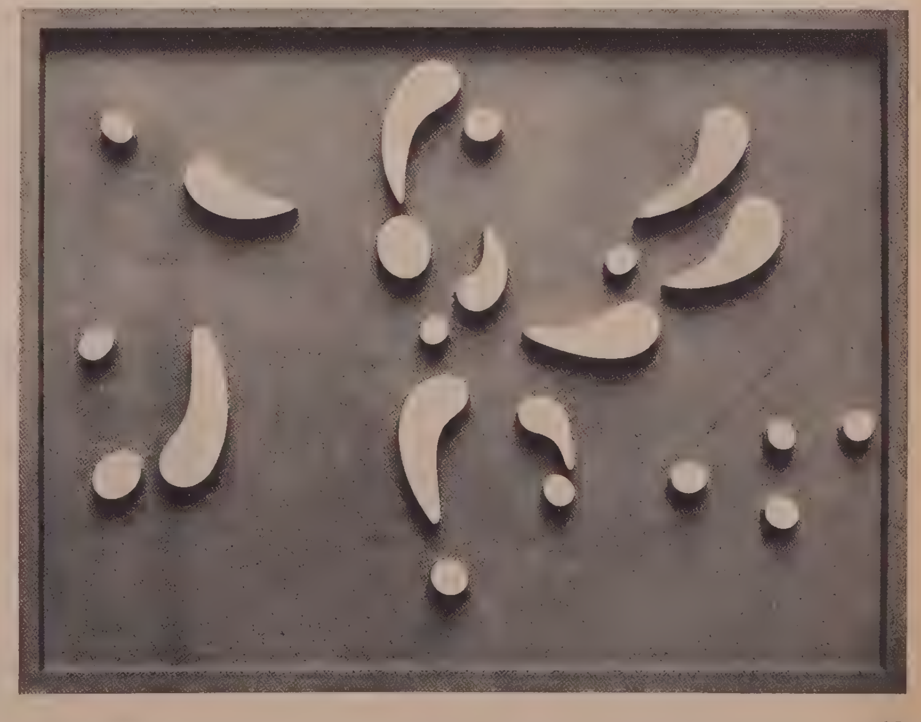
Jean Arp

PAR MICHEL SEUPHOR

Il n'y a pas loin d'un demi-siècle que le travail d'Arp fait partie de notre univers d'art. Il existe de lui une toile de 1907, je crois, qu'il a récemment retrouvée en Allemagne, miraculeusement rescapée de mille catastrophes, qui montre sa précoce originalité. C'est une grande grisaille représentant des nus très sommairement traités en grandes lignes courbes avec des angulosités inattendues. Œuvre étonnante pour l'époque et pour l'âge du peintre (il avait alors vingt ans) et qui, déjà, préfigure l'œuvre de l'adulte. Le même style, plus arrondi encore, se retrouve dans les dessins d'Arp que publia le *Sturm* vers 1912 et dans de délicieuses petites eaux-fortes faites à Weggis en 1914 et que son frère François a su protéger contre la main destructrice de l'artiste. C'est également chez François Arp, à Paris, que se trouvent deux peintures à l'huile, seules survivantes de l'époque 1915-1916. Arp, ayant rencontré Sophie Taeuber, sa future femme, aborde sous son influence un style géométrique rigoureusement abstrait. Ce sont des reliques vénérables pour leur rareté, car Arp doutait de la valeur de son travail et détruisait à peu près tout.

Le travail en commun avec Sophie a revêtu une grande importance dans la vie d'Arp. Depuis la mort accidentelle de Sophie à Zurich, en 1943, Arp en revit sans cesse tous les instants. C'est qu'il réalise de plus en plus combien la présence de Sophie, sa simplicité, son exquise modestie, l'ont aidé dans son travail. Dans la maison de Meudon, dont elle dessina les plans, son atelier était au-dessus de celui d'Arp et peu de personnes se doutaient de l'existence d'une œuvre importante qu'elle assemblait jour après jour, poussée par le besoin de créer, sans rien demander pour elle, sans croire à ses moyens (la première fois qu'elle exposa à Paris ce fut à l'exposition *Cercle et Carré* que j'organisai avec Torrès-Garcia en 1930). Mais ces moyens étaient réels, on commence seulement à s'en apercevoir. Il semble qu'une œuvre authentique ne peut naître que dans le doute. La valeur des prémices ne sauraient apparaître que lorsque la vie a bâti dessus : leur fragilité se transforme alors en fondements solides, leur gratuité se pare des atours d'un système préconçu, toute gageure s'efface pour faire place au mythe de l'histoire et l'insolence de la jeunesse devient la gravité des momies. Arp sait tout cela très bien et il le dit d'un trait lorsqu'il donne pour titre à un collage de 1914 : *Avant ma naissance.*

En effet, la naissance d'Arp se place bien plus tard lorsqu'il produira ses premiers reliefs blancs (1929) et ses premières sculptures en ronde bosse (1932). Entre temps il a participé au

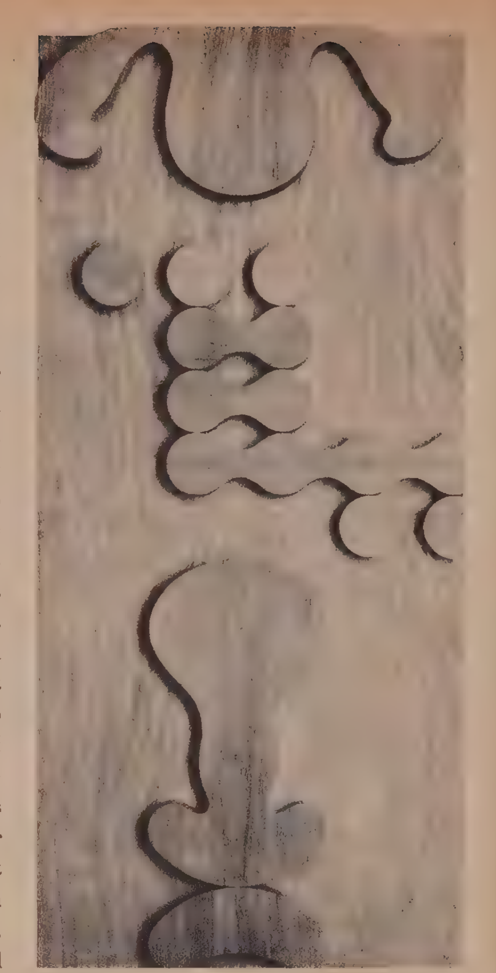


Constellation (points et virgules). *1944. Bois peint. 110×140 cm. Musée de Bâle.*

grand chahut de dada et esquissé un tour de valse avec les surréalistes, mais ni l'un ni l'autre de ces mouvements tapageurs n'auront influé notablement sur sa personnalité dont on peut suivre la croissance lente et très sûre depuis les tout premiers débuts que j'ai indiqués.

Crucifixion. *125×125 cm. 1915. Ce tableau, qui appartient au frère de l'artiste François Arp, fait partie d'une série d'œuvres anciennes (tableaux et reliefs) exécutées entre 1914 et 1917. Les œuvres de cette époque sont rares, car l'artiste, qui travaillait alors à Strasbourg dans une maison chauffée par un grand poêle alsacien, y jetait volontiers les travaux dont il n'était pas satisfait. « Ce poêle marchait aux œuvres d'Arp », raconte la famille, grâce à l'insistance de laquelle certaines toiles purent être sauvées. Depuis plusieurs années, Arp ne peint plus ; en dehors de ses sculptures et de ses reliefs, il fait des collages.*

On dit souvent que l'œuvre d'Arp se trouve historiquement et spirituellement dans la continuation de celle de Brancusi. Sous un angle de vue lointain et très cavalier cela peut paraître ainsi. L'œuvre d'Arp serait un développement, seulement beaucoup plus riche et multiple, de celle de Brancusi. Ce dernier avait, en effet, terminé l'essentiel de son œuvre à l'époque où Arp commençait sa production de sculpteur. Mais lorsqu'on examine les choses de près elles deviennent parfois tout autres. Cette prétendue filiation n'est vraie ni quant aux racines de l'œuvre d'Arp ni quant à son esprit. Ses racines sont tout d'abord dans son œuvre propre où l'on peut aisément les suivre jusqu'avant 1914. Quant à l'esprit de l'œuvre d'Arp il est également très différent de celui qui préside à l'œuvre du grand Roumain. Brancusi, en effet, part toujours de l'objet naturel, procédant ensuite par interprétation, par transposition allant jusqu'au dépouillement complet, jusqu'à l'amour de la forme pour elle-même. Chez Arp il en va tout autrement. Il perfectionne ses formes selon un processus autonome en circuit fermé, partant de la forme et aboutissant à la forme, en quelque sorte de l'intérieur à l'extérieur, comme se forme un fruit.



Métope d'été. *1946. 142×65 cm. Bois de chêne. Collection de l'artiste.*

C'est un procédé d'autoformation libre, complètement détaché du monde objectif et de toute idée traditionnelle. Mais la grande tradition est peut-être justement d'être détaché et de faire fi de la tradition. Car c'est alors que l'on touche aux plus profonds replis du cœur et que l'on peut atteindre, en trompant les conformismes insidieux, les plus hautes constantes de l'art.

Né à Strasbourg en 1887, Arp fêtera son soixante-dixième anniversaire le 16 septembre de l'année en cours. Bien qu'il participe des deux cultures, écrivant ses poèmes tantôt en allemand tantôt en français, c'est à Paris qu'il a toujours préféré vivre et c'est pour la France qu'il opta à sa majorité. Mais il aime voyager. Il est allé deux fois en Amérique, deux fois en Grèce, a fait des



Cette grande grisaille est une des œuvres les plus anciennes de Arp. Exécutée en 1907, perdue pendant des années, elle a pu être sauvée grâce aux soins d'un ami de l'artiste, qui la cacha en Allemagne pendant toutes les années du régime nazi et de la guerre.

séjours en Italie (où il reçut le grand prix de sculpture de la Biennale en 1954), en Hollande, en Allemagne. Son lieu de repos préféré est la Suisse. On le trouve souvent à Bâle ou à Ascona en compagnie de Marguerite Hagenbach qui possède une des plus réputées des collections d'art abstrait. Mais il n'est jamais longtemps sans revenir à Meudon où le souvenir de Sophie est toujours vivant et où l'attend un vieux serviteur, réalisateur fidèle de ses projets les plus saugrenus, et qui répond au nom lyrique de Dante Pisanelli.

Arp est une personnalité simple. Toute la poésie qui se dégage de sa personne vient peut-être de sa perplexité perpétuelle devant le monde (qui n'est pas simple) — « C'est insensé », dit-il à tout bout de champ, « c'est complètement insensé » — et de sa calme résolution de le contrer. C'est la candeur qui doit vaincre le monde. Et celle d'Arp est inexpugnable, car il est sans contradiction interne : par une faveur spéciale il a gardé intacte la simplicité de l'enfance.

Lorsque l'on feuillette les images d'un livre sur Arp il est difficile de ne pas être frappé par l'homogénéité de son œuvre. Pourtant chacun sait qu'Arp est un personnage multiface, qu'il est poète et essayiste autant que sculpteur, qu'il participa à des manifestations d'art qui, parfois, paraissaient se combattre, qu'il a été lié avec Max Ernst, Tzara, Breton, Kandinsky, Mondrian. Lui seul a pu réussir ce prodige d'être présent aux quatre points cardinaux de l'art moderne avec la même acuité, de s'engager à fond dans le mouvement abstrait (qu'il préfère appeler concret) sans avoir jamais cessé tout à fait la figuration. Tout cela peut paraître troublant, mais toute équivoque cesse dès l'instant que l'on regarde les œuvres. Partout, Arp est égal à Arp sans la moindre ambiguïté. Partout et toujours c'est la même démarche souple, la même prudence, le même jeu lent et pénétrant.

Coupes superposées. *1947. Bronze patine noire. H. 100 cm. Musée de Sculpture en plein air à Middelheim-Anvers.*

Arp aime les idées claires, les formes nettes. Les idées claires sont aussi des idées qui éclairent ; les formes nettes ne sont pas nécessairement coupantes. Un nuage peut avoir une forme nette et Arp, volontiers, s'annexe tel ou tel nuage dont la physionomie lui plaît. Mais il l'améliorera notablement, il lui donnera de la branche et le nuage deviendra un *rêve de hibou*, une *pagode*, un *berger*. Une composition presque sévère de courbes et de droites s'appellera *géométrie matinale* et aussitôt se mettra à rire, à chantonner. Ainsi, comme chez Klee, la poésie est partout, c'est-à-dire la création, c'est-à-dire l'émotion, c'est-à-dire l'inconnu.

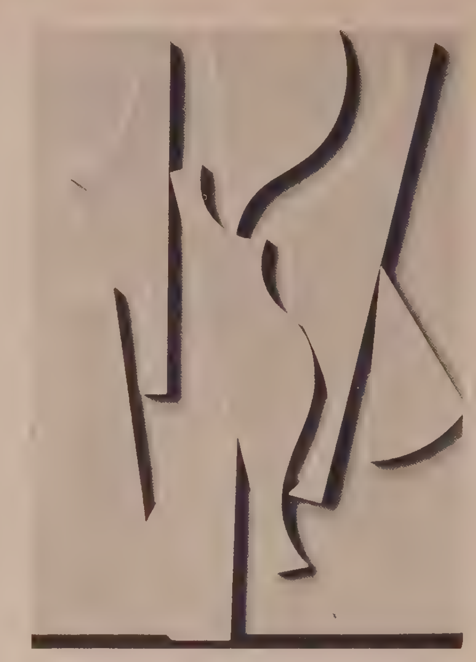


Silencieux. *1942. Marbre blanc. H. 33,5 cm. Coll. Mrs. John D. Rockefeller III, New York.*

Les premiers collectionneurs d'Arp ont été les Belges, puis sont venus les Suisses et les Américains. Ces derniers surtout sont maintenant très nombreux : Arp a une solide réputation

dans les deux Amériques. Les Français sont rares encore. Parfois ils sont très jeunes, ce qui laisse bien augurer de l'avenir. Une troupe de scouts passa récemment devant la maison d'Arp qui se trouve dans une sente écartée et escarpée à l'orée du bois de Meudon. Les bronzes et les marbres qui illuminent le petit jardin frappèrent leurs regards. Leur juvénile admiration fut telle qu'ils eurent l'audace d'entrer pour voir les œuvres de plus près, pour demander à en voir d'autres. Ils furent, faut-il le dire, très bien reçus. Une petite sculpture fut même choisie pour figurer dans le local du groupe et devenir son signe de ralliement. Ainsi une œuvre d'Arp ornera un fanion des scouts de France lorsque les grands collectionneurs de ce même pays sont encore loin de se douter que la production de cet homme est à la pointe de l'art de notre temps.

Qu'il s'agisse des reliefs polychromés de l'époque dada ou des tableaux troués et des horloges qui leur font suite, ou que l'on pense aux reliefs clairs, un peu plus tardifs, la grandeur d'Arp et son importance historique ne sauraient plus être mises en doute aujourd'hui. Son œuvre majeure, l'œuvre de sa maturité, demeure cependant la sculpture. C'est là que sa spiritualité particulière s'est exprimée de la manière le plus frappante, la plus lisible. Arp a un sens profond du mystère et de la polyvalence



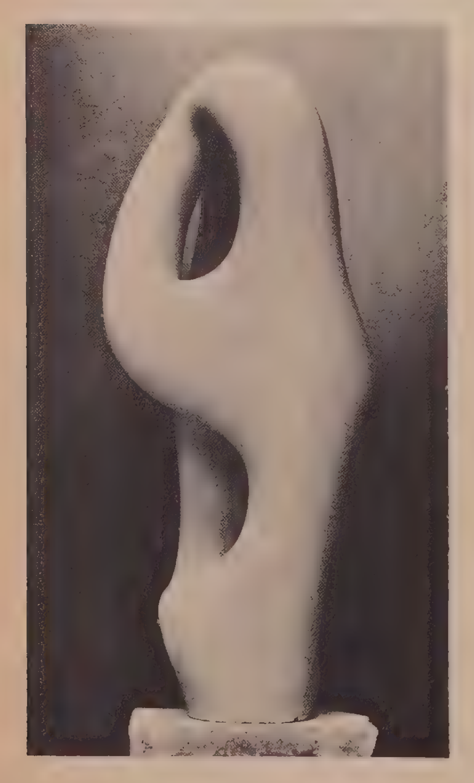
Sophie Taeuber-Arp : Parasols. *Relief en bois peint. 1938. 88 × 64,4 centimètres. Musée Kröller-Müller, Otterlo.*

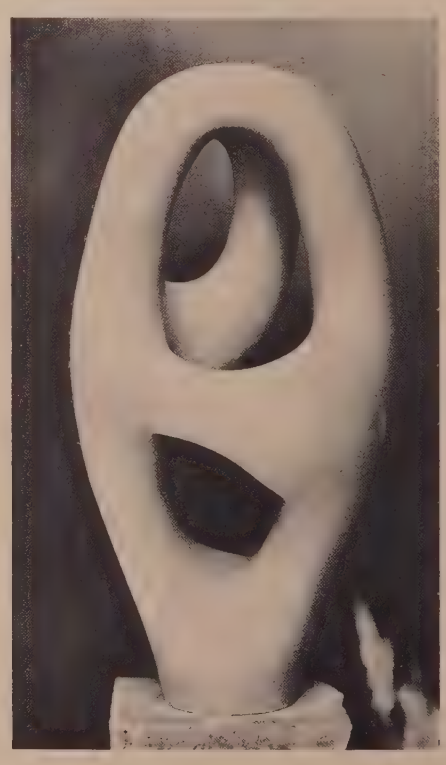
des choses. Il ne cesse de relire les penseurs présocratiques et les premiers mystiques chrétiens. C'est dans cette information, peut-être, qu'il faut chercher le secret de la noblesse de ses œuvres, celui aussi de la richesse de leurs formes. Telle sculpture, selon l'état d'esprit du spectateur, suscitera une idée d'envol ou une idée de chute, d'écroulement ; une autre vision pourrait y voir encore une main très expressive qui se tend ou une *ombre chinoise* ou une victoire non ailée. Mais après tous ces aspects divers le jouisseur véritable ne retiendra que la forme accomplie et la divine simplicité.

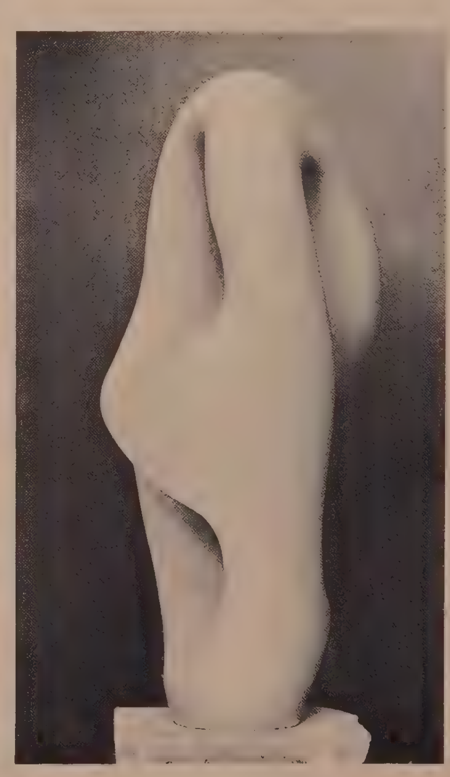
C'est la simplicité des fruits et des nuages. Nuage ! nuage ! c'est lui encore, ce meuble ambulant du ciel, qui inspira à Arp une recette infaillible pour faire une bonne sculpture : « Celui qui veut abattre un nuage avec des flèches épuisera en vain ses flèches », dit-il. Beaucoup de sculpteurs ressemblent à ces étranges chasseurs. Voici ce qu'il faut faire : on charme le nuage d'un air de violon sur un tambour ou d'un air de tambour sur un violon. Alors il n'y a pas long que le nuage descende, qu'il se prélasse de bonheur par terre et qu'enfin, rempli de complaisance, il se pétrifie. C'est ainsi qu'en un tournemain le sculpteur réalise la plus belle des sculptures. »

On le voit, chez Arp l'humour est toujours de la partie, un humour qui n'est jamais acerbe ni pointu, qui ne pousse pas au noir, qui plutôt s'installe

Ci-dessous, développement dans l'espace de Ptolémée, *sculpture en pierre d'Hautville. 1953. H. 105 cm. Collection Burden, New York.*









L'atelier de Meudon où Arp vit et travaille constitue un véritable inventaire de son œuvre. Tout y est net, poli, ordonné. Les sculptures, en pierre, en marbre ou en bronze, reposent sur des socles blancs. Aux murs, blancs eux aussi, sont accrochés des bas-reliefs, la plupart en bois. Sur notre document, l'artiste est occupé à polir les éléments qui vont lui servir à exécuter un collage, en les frottant au papier de verre.

dans un rire doux, prolongé, comme dans un fauteuil confortable. L'humour, comme la caricature, est un agent social indispensable. Il démontre par l'absurde ce qu'aucune savante analyse ne parvient à expliquer. C'est pourquoi on peut parler d'une mystique de l'humour. Arp et Schwitters en sont, en notre siècle, et avec quelques autres, les maîtres incontestés.

Personne ne sait ce qu'il vaut ni de quel poids il pèsera dans le jugement des siècles. Nous ne savons même pas si les siècles daigneront nous soupeser après que le présent siècle aura fait semblant de consacrer notre gloire. Toute critique repose sur un non sens par le fait que l'œuvre d'art échappe, par définition, à toute règle connue. Une œuvre d'art véritable a son canon à soi, ce qui revient à dire qu'elle est inclassable, qu'elle ne se laisse ramener à aucune loi définie. Si elle n'a pas ce caractère insolite c'est qu'il s'agit d'un faux, d'une imitation de ce qui fut insolite et que les mœurs ont accepté.

Mais si tout jugement est sujet à caution on garde le droit d'aimer ou de ne pas aimer, et voilà qui ouvre toutes grandes les portes non pas à la critique d'art mais à la passion, à l'aventure. Arp, tout comme Mondrian ou Malevitch, est à prendre ou à laisser. On ne saurait l'expliquer. Tenter de l'analyser c'est le trahir déjà, le traduire en jugement. Il faut l'aimer, il faut courir l'aventure avec lui, mettre le fait accompli entre le monde et le ciel. Par delà cette force majeure et au-dedans de cette clarté les défauts de l'homme deviennent eux-mêmes des œuvres d'art, comme les verrues vues à la loupe ne sont plus des erreurs de la nature mais des formes vénérables, comme les taches du soleil sont de grandes lumières.

Il n'y a pas une œuvre d'Arp qui soit faite sans amour. Il n'y a pas une œuvre d'Arp qui fasse des compromis avec le siècle. C'est pourquoi on ne peut le comprendre sans s'engager avec lui dans le même amour, dans le même risque. L'amour de l'œuvre est co-créateur de l'œuvre et c'est, finalement, la meilleure des critiques et le moins grand des risques.

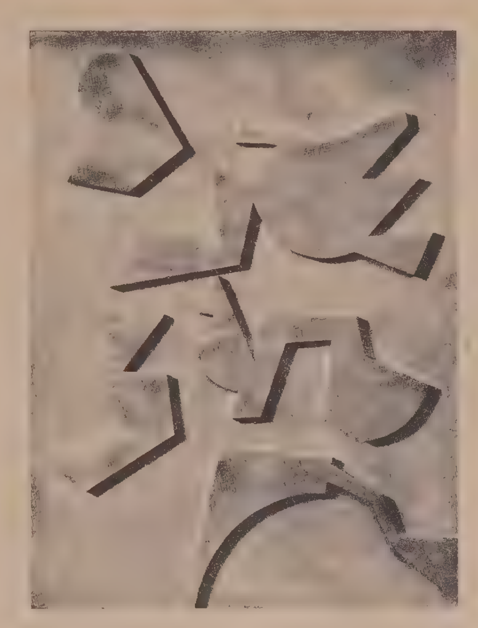
Il y a un peu plus de trente ans que je connais Arp, que j'assiste à l'évolution de son œuvre, que je la vois chaque



jour devenir autrement elle-même. Car, comme pour Mondrian, comme pour tout artiste véritable, cette œuvre est un thème unique que l'auteur n'épuisera jamais car il est son image même, son portrait. Rembrandt et van Gogh ne se sont jamais lassés de se peindre eux-mêmes. Il n'en est pas autrement avec Arp ou Mondrian ou Schwitters ou Miró : ils n'ont jamais cessé de se peindre eux-mêmes, de poursuivre un thème unique, comme la reconquête de quelque paradis perdu qui toujours s'offre à nouveau et toujours se dérobe.

C'est cette patiente poursuite de l'impossible qui est le signe de la grandeur, cet éternel recommencement. Il y a de brillantes improvisations, certes ; non pas de chef-d'œuvre improvisé. Le message secret de l'artiste ne se délivre que dans le désintéressement pur qui n'est rien d'autre que la progressive conquête de soi-même, de son propre mystère. Il s'agit moins de discipline que d'humilité devant l'inexprimable et de gratitude envers le matériau qui peut ce qu'il peut, qui souvent se présente comme un fruit défendu. Qu'importe ! s'il a de la saveur il tient déjà sa promesse ; demander plus est présomption. Aucune saveur de fruit rare ne nous rouvrira jamais le paradis perdu, car le désir est le seul paradis.

Si cependant il existe un royaume du bonheur autrement que dans les rêves des philosophes je le vois réalisé dans la sculpture d'Arp. Ce monarque débonnaire règne sur un Etat du ciel dont le nom est Beau-Fixe. Le temps n'y fronce jamais les sourcils et l'harmonie gouverne tout sans défaillance. Cette universelle bonté est telle qu'Arp ignore ses ennemis : il ne prononce jamais leurs noms, c'est sa seule façon de faire la guerre. Et c'est la plus intelligente, si ce n'est la plus héroïque. Aussi les querelles ne durent-elles jamais longtemps, sauf avec ceux qui ont une crampe au cœur incoercible.



Constellation. *1955. Bronze. 33,5×26 cm. Collection de l'artiste.*



Configuration (souvenir d'Athènes). *1955. Bronze. 74×59 cm. Coll. Annenberg, U.S.A.*

Mondrian avait cette même gentillesse, cette même lenteur, cette même prudence qui pouvait paraître tatillonne. Et si leurs œuvres paraissent s'opposer, en réalité elles se complètent. Mondrian organise la terre, il la construit comme un édifice aux justes proportions ; Arp prend possession du ciel. Il en fait un terrain de jeux aussi indispensable que le noble édifice de Mondrian, et aussi pur. Tous deux sont des Grecs de notre temps, mais diversement : l'un incarne l'Attique, l'autre l'Arcadie. *M. S.*

Si vous voulez en savoir davantage

« On my Way, Poetry and Essays 1912-1947 », comprenant des textes d'Arp, Gabrielle Buffet-Picabia, C. Giedion-Welcker, R. Motherwell et Bernard Karpel, constitue la première monographie importante sur Arp (Wittenborn et Schultz, New York, 1949). Lire aussi le texte de Michel Seuphor « Arcadie d'Arp » publié en 1951 et repris dans une plaquette qui vient de paraître et qui comprend également un texte de Will Grohmann (Paris, 1957).



Devant le mur en mœllons de l'atelier : Assis. *1937. Taille directe en pierre calcaire. 33 cm.*

L'atelier est situé au fond du petit jardin. Tôt levé, Arp travaille et produit beaucoup. On le voit ici monter une œuvre en plâtre.



par Jacques Vanuxem

Longtemps après Gutenberg, on calligraphiait et ornait encore de précieux manuscrits

Il est affirmé souvent que l'imprimé a tué le manuscrit avec ses magnifiques caractères calligraphiés, ses encadrements de fleurs décoratives, ses miniatures. Les organisateurs de la récente exposition de manuscrits à la Bibliothèque Nationale, en 1955, l'ont arrêtée au début du XVIe siècle, comme si tout ce qui était venu après n'avait été qu'une triste décadence.

La réalité nous semble toute différente. La production de manuscrits enluminés n'a jamais cessé d'être importante. Tout au cours du XVIe siècle, on a continué à travailler sur des livres d'heures splendidement ornés, qui justifieraient à eux seuls une exposition spéciale. Quant au XVIIe siècle, il ne fut pas une époque où le manuscrit enluminé a survécu à lui-même ; nous le voyons au contraire se renouveler.

Loin d'être un sacrifice à quelque tradition périmée, la vogue des manuscrits enluminés répondait à un désir réel et profond de voir ces belles œuvres d'art rester l'un des éléments du décor permanent de la vie. Tels furent les livres de prière ou les poèmes splendidement calligraphiés offerts en présent au Roi et aux Grands, ou commandés par eux.

Nous insisterons ici moins sur les livres d'heures que sur les manuscrits profanes ; ces derniers offrent alors un caractère absolument original. Si au XIVe ou au XVe siècle, un poème ou un livre d'histoire a la même apparence qu'un livre d'heures, il n'en est plus ainsi au XVIIe siècle. Dans les monastères, ou à l'hôtel des Invalides qui était une sorte de monastère, on calligraphiait et on enluminait des manuscrits destinés aux offices religieux, ornés de la plus riche décoration. La duchesse de Montausier et le Roi reçurent des œuvres littéraires d'un aspect plus discret, mais magnifiquement écrites, où l'ornement est sobrement réparti.

Rien ne ressemble moins à un livre d'heures que le manuscrit fameux de 1641 qu'est « La Guirlande de Julie ». Rappelons que depuis 1633, le futur duc de Montausier, épris de Julie d'Angennes, faisait rédiger à sa gloire une guirlande, c'est-à-dire une série de petits poèmes consacrés chacun à une fleur. Chapelain, qui fut l'un des poètes amis de l'hôtel de Rambouillet, chargé dès l'origine de participer à cette entreprise, rappelait que chaque fleur « parlera ou sera présentée à la louange de la dame ; c'est, ajoutait-il, une imitation de l'italien... ». Chapelain lui-même donna un lourd et long poème, où il fit parler la « Couronne impériale », cette fleur que l'art du XVIIe siècle a tant appréciée et qui fut reproduite partout. Cette couronne impériale n'est autre ici que Gustave-Adolphe, le roi de Suède qu'admirait Julie, converti en fleur... Les poèmes de Malleville, de Philippe Habert, de Scudéry, sont pleins d'allusions aux métamorphoses mythologiques, aux légendes et à la valeur symbolique des fleurs : ces vers sont souvent compliqués et précieux.

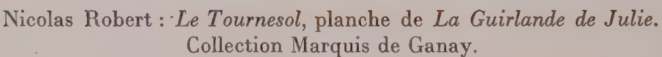
Le manuscrit dans lequel Montausier fit calligraphier et illustrer en 1641 ces poèmes, dont certains étaient composés et connus depuis plus de huit ans, a un caractère qui contraste par sa simplicité avec les vers qu'il contient. Jarry, fameux calligraphe, et Nicolas Robert, peintre, ont réussi un chef-d'œuvre de mesure et de goût. Le titre est entouré d'une délicate guirlande, aux tons éclatants. Sur le vélin apparaissent les poèmes harmonieusement calligraphiés ; les fleurs occupent chacune une page. Robert n'a songé nullement à les

Dans le titre : frontispice de *La Guirlande de Julie* par Nicolas Robert. Collection Marquis de Ganay.

Portrait de Colbert dû à l'atelier de Nicolas Robert. Bibliothèque du Museum d'Histoire naturelle.


R. B. d. B.





Nicolas Robert : *Le Tournesol*, planche de *La Guirlande de Julie*. Collection Marquis de Ganay.



Nicolas Robert : *Couronne Impériale*. Vélins du Museum. Bibliothèque du Museum d'Histoire naturelle.

accompagner d'ornements parasites, ou à mettre en avant leur sens symbolique. Il était avant tout un peintre de fleurs et d'oiseaux, qui illustrait des livres de botanique ou d'histoire naturelle ; il s'attachait à reproduire sur la blancheur du vélin, avec un goût parfait, tous les caractères des plantes ou des animaux. L'abbé de Marolles l'a loué fort justement dans ces mauvais vers :

C'est de Robert qu'on voit des choses admirables
Pour des oiseaux divers et pour des fleurs encor
D'une rare beauté plus charmante que l'or
Dont les originaux sont presque incomparables...

Relié en maroquin, le manuscrit fut offert à Julie par Montausier ; ce fut, dit Tallemant, « l'une des plus illustres galanteries qui aient été jamais faites ». *(Voir pages 50, 52 et 54.)*

Elle mit le sceau à la réputation de Jarry et de Robert, qui devaient l'un et l'autre donner un caractère très particulier aux plus beaux manuscrits du XVIIe siècle, surtout remarquables par le soin de la calligraphie et par la minutieuse perfection des fleurs.

S'il s'agissait de livres d'heures, en particulier de livres d'heures dus à Jarry, l'écriture était tout et les enluminures plus rares passaient au second plan. Un manuscrit écrit par Jarry était un joyau de prix, apprécié partout. Mme de Rambouillet faisait calligraphier des prières de sa composition, par celui qui avait donné un aspect exquis aux vers galants destinés à sa fille. La diffusion de ces livres d'heures calligraphiés donna au spirituel Bussy-Rabutin l'idée d'en faire une parodie tout à fait curieuse et impertinente. Il fit écrire et enluminer un petit livre où il avait fait représenter, sous l'aspect de saints, « des maris illustrés à leur dommage par leurs femmes » et des dames



Médaille de Philippsbourg. Composition attribuée à Jacques Bailly. Musée Condé, Chantilly.

célèbres par leur galanterie; les légendes étaient « sous forme d'oraison ».

Boileau, dans sa satire VIII (publiée en 1668), fit allusion à ce curieux et piquant volume dans une protestation comique :

Moi, j'irai épouser une femme coquette
J'irai par ma constance aux affronts endurci
Me mettre au rang des Saints qu'a célébré Bussy !

Texte sur lequel le roi, en 1674, demanda des explications qui alarmèrent quelque peu les amis de Bussy.

On produisait souvent des manuscrits plus sages que ceux de Bussy. Le XVIIe siècle a aimé passionnément les devises, dont l'art était connu de tous ceux qui se flattaient de quelque savoir. On offrait à la duchesse de la Trémoille, vers 1650, des devises enluminées qui représentaient chacun de ses amis. Elles étaient reliées en un beau volume conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Arsenal; on peut y admirer l'éclat des peintures. La même bibliothèque conserve un autre manuscrit de devises, destiné sans doute au Cardinal de Richelieu, dont la reliure et la calligraphie peuvent se comparer, par leur exceptionnelle qualité, à la Guirlande de Julie.

Fouquet, qui voulait goûter à tout ce que l'art de son temps avait produit de plus exquis, a hautement apprécié les manuscrits; il fit écrire sur du vélin « avec de la dorure et de la peinture » le Dialogue de l'Amour et de l'Amitié, œuvre de Perrault. Si cet ouvrage est perdu, nous possédons encore l'admirable « Adonis » qu'en 1658 Jarry calligraphia. Les vers de La Fontaine sous cette charmante apparence semblent encore plus fluides, légers et délicats.

Point d'autres ornements dans cet ouvrage qu'un dessin de Chauveau, des monogrammes de Fouquet, un titre entouré de chênes et de glands où se promènent des écureuils, des chiffres enlacés, un bandeau et une lettre ornés de quelques petites fleurs. Les pages ne montrent que les vers de La Fontaine entourés d'un filet d'or. Jarry ici triomphe presque seul. Il n'avait point eu besoin du secours des fleurs de Robert.

Ce dernier n'en poursuivait pas moins, depuis « la Guirlande », une carrière brillante; il travaillait à la collection de fleurs de Gaston d'Orléans, noyau de l'ensemble qu'on appelle aujourd'hui les Vélins du Museum. Il donnait de merveilleuses planches, où la fleur, considérée avant tout comme l'objet de la science botanique, se détache avec éclat et netteté sur la page blanche qu'entoure un filet doré. On revit avec plaisir ce que La Guirlande de Julie avait déjà montré, et bien qu'il ne s'agisse pas ici d'une œuvre d'imagination, on admire la poésie dont Robert empreint son œuvre savante.



La Paix de Nimègue, médaille du règne de Louis XIV.
Musée Condé, Chantilly.

Après la mort de Gaston d'Orléans, Colbert, en 1664, fit poursuivre par Robert cette magnifique collection. Un de ses portraits, joint aujourd'hui à la collection des vélins, a trait à cette entreprise et montre le ministre entouré de fleurs et d'oiseaux *(voir page 51)**.*

Robert ne fut pas seul, devant la tâche immense de reproduire l'un après l'autre tous les végétaux qu'on pouvait connaître. Parmi ses collaborateurs, Jacques Bailly doit retenir l'attention, car il fut employé par Colbert à d'autres tâches : au manuscrit des Devises pour les tapisseries du Roi d'abord. Ces devises se trouvaient dans des médaillons figurant dans les bordures des tentures des Eléments et des Saisons. Chaque médaillon eut droit à une magnifique page où il fut entouré d'explications en prose et en vers et surtout d'ornements de toutes sortes inventés par Bailly. L'artiste fit preuve dans ces miniatures de la plus vive imagination et d'une très grande perfection, lorsqu'il eut à reproduire des fleurs ou des plantes; on reconnaît alors un virtuose des représentations botaniques, digne d'être comparé à Robert.

Les couleurs du manuscrit sont d'une grande vivacité et ont gardé un extraordinaire éclat. C'est Bailly également qui reproduisit en couleurs pour Louis XIV les planches du « Carrousel de 1662 » gravées par Chauveau et Silvestre à la gloire du roi Soleil (voir L'Œil *No 2). Bailly avait trouvé le secret de rendre ses couleurs si actives et si perçantes que lorsqu'il peignait sur marbre, elles pénétraient fort avant dans la matière. Il fit des expériences à ce sujet, espérant mettre ainsi au point un nouveau procédé de peinture. On aurait scié le marbre en tranches très fines et on aurait obtenu ainsi plusieurs tableaux identiques. Les mélanges auxquels il procédait pour arriver à ce résultat, lui donnèrent de tels maux de tête qu'il en mourut, le*



Médaille de Madagascar. Composition attribuée à Jacques Bailly.
Musée Condé, Chantilly.



Nicolas Robert : *Zéphyre et les fleurs*, planche de *La Guirlande de Julie*. Collection Marquis de Ganay.

Ils évoquent les hymnes de triomphe, les chants de joie qui saluent la tranquillité et le calme revenus *(voir page 53)**.*

Le Roi ne semble pas avoir jamais reçu ce bel ouvrage resté inachevé. Cependant les manuscrits continuaient à être considérés à la cour, comme des présents fastueux.

Le 18 janvier 1679, une correspondante de Bussy-Rabutin l'informait que Mme de Maintenon avait donné à Mme de Montespan « un petit livre garni d'émeraudes, écrit en lettres d'or, intitulé « Les Œuvres de M. le duc du Maine ». C'est un recueil de tout ce qu'il a écrit de joli depuis qu'il est au monde ». L'épître qui ouvrait cet ouvrage dont le texte seul nous est connu, est attribuée à Racine.

En 1680, la duchesse de Fontanges donnait à Mme de Montespan des étrennes que Mme de Sévigné nous dit être magnifiques : « un almanach écrit à la main sur du vélin garni d'or et de diamants », dans lequel se trouvaient des vers de La Fontaine.

Si la favorite du Roi recevait ainsi des manuscrits de ses rivales, elle en offrait aussi pour les étrennes : en 1679, à la princesse d'Harcourt, elle présentait des heures revêtues de diamants ; en 1685, au Roi lui-même un livre relié d'or, et plein de miniatures des villes de Hollande prises en 1672. Racine et Boileau en avaient rédigé les textes. Dangeau dit qu'on ne saurait rien voir de plus riche et de mieux travaillé.

Il faut regretter vivement de ne pouvoir retrouver aucune de ces étrennes qui devaient être splendides, si l'on en juge par la haute qualité d'un manuscrit qui fut offert au Roi en 1688 par un particulier, le journaliste Donneau de Visé. On peut admirer cet ouvrage à la Bibliothèque Nationale : c'est « l'histoire de Louis le Grand contenue dans les rapports qui se trouvent entre ses actions et les qualités et vertus des fleurs et des plantes ». La calligraphie est de Lapointe et les représentations de fleurs sont attribuées à Joubert, qui avait pris, en 1687, la succession de Nicolas Robert.

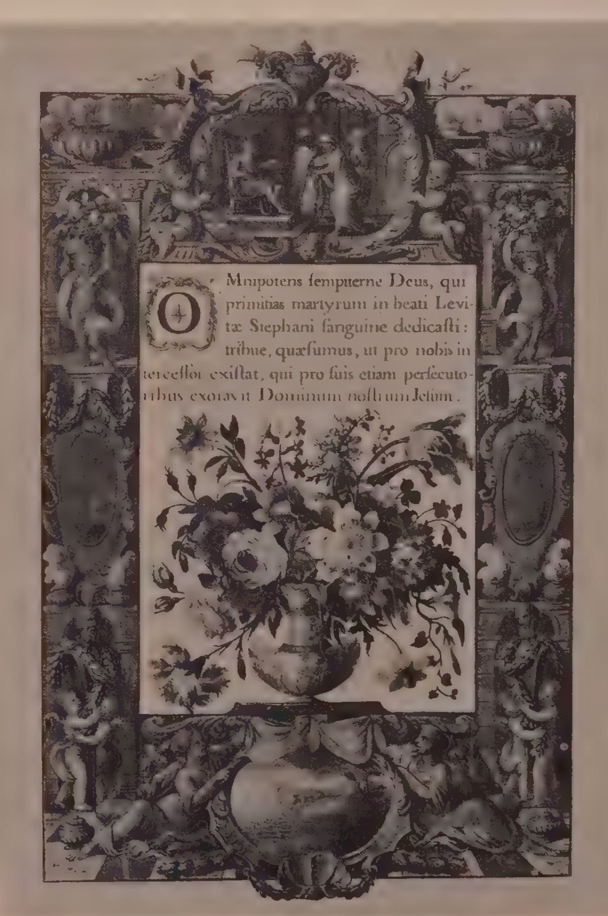
Il faut cependant ajouter que rien malheureusement n'est plus stupide que le texte de Donneau de Visé dans cet ouvrage. Lorsque Montausier avait fait comparer, dans la Guirlande, les vertus de Julie d'Angennes à celles des fleurs, c'était là une idée galante et précieuse. Mais reprendre la même idée pour un grave monarque était

2 septembre 1679, malgré le masque de verre qu'il avait soin de porter pour travailler. Il laissait inachevé un second volume, aujourd'hui à Chantilly, consacré aux médailles que Colbert faisait frapper à l'occasion des grands événements du règne. Seize médailles d'or y étaient reproduites, commentées par des textes en prose et en vers et entourées d'ornements qui donnent une haute idée de l'imagination de Bailly et de la perfection de son art.

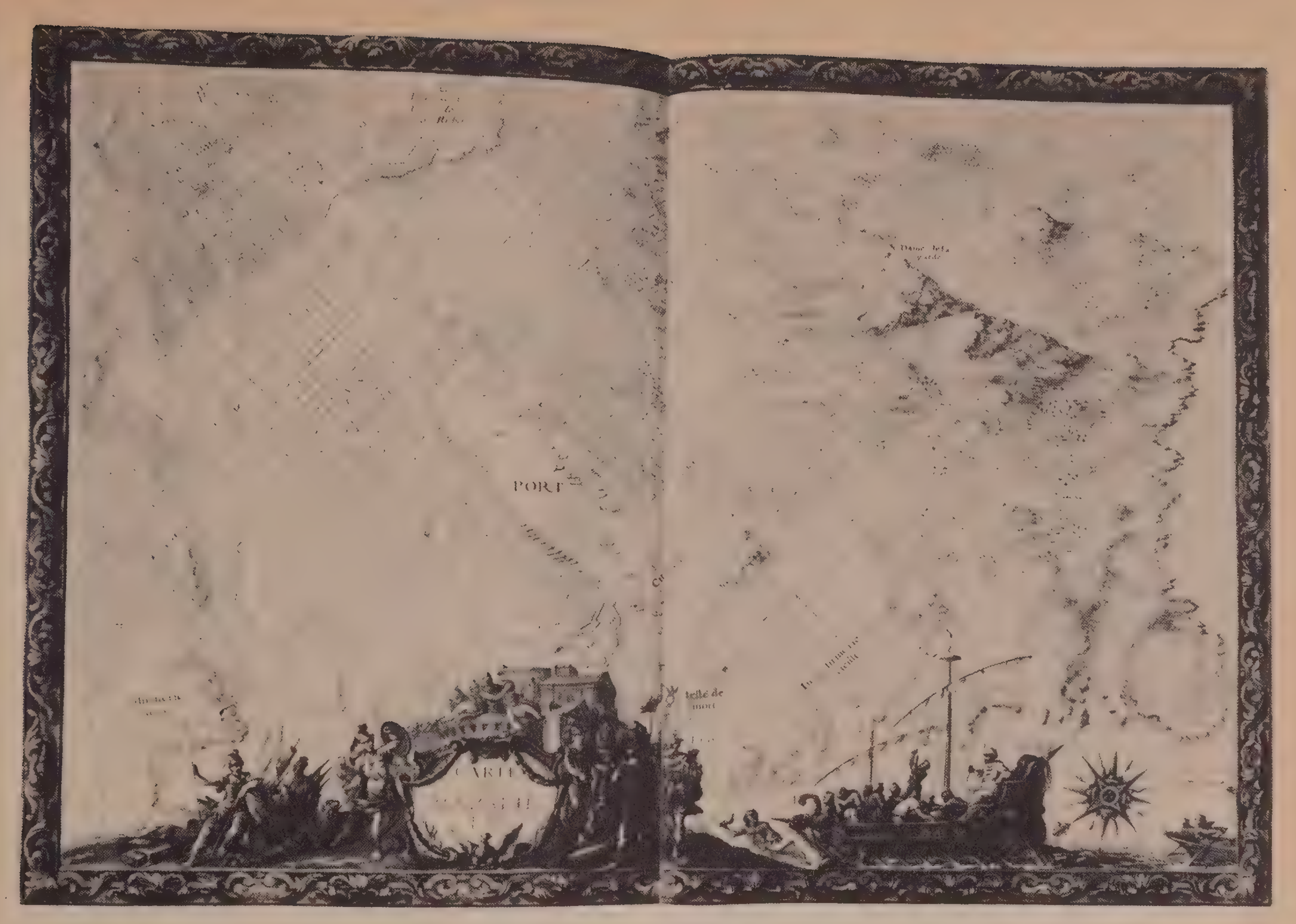
L'une des pages de cet ouvrage, à propos d'une médaille de 1660, a trait aux fortifications de Philippsbourg, dans les domaines de l'évêque de Spire, où la France avait obtenu le droit de tenir garnison et de fortifier la ville. La médaille repose sur une forteresse. On voit autour des drapeaux l'écu de France orné du soleil royal, ainsi que la mitre et la crosse de l'évêque. Au centre un coq, dressé sur un globe représente la valeur et la hardiesse ; il symbolise aussi le dévouement de la ville au Roi-Soleil, car pour les auteurs de livres d'emblèmes du XVIIe siècle, le coq est plein de zèle et d'ardeur pour le soleil qu'il ne cesse d'observer *(voir page 52)**.*

Une autre page concerne la colonisation de Madagascar. La médaille au centre montre un zébu. L'encadrement léger et harmonieux est tout frémissant de plantes tropicales. Au milieu de ces plantes, deux serpents ; en bas, la petite tête qui ferme la composition offre le visage débonnaire et sympathique d'un naturel de la Grande Ile.

La dernière page de cet ouvrage est consacrée à une médaille dont le dessin est dû à Le Brun ; elle glorifie Louis XIV et la Paix de Nimègue. La Paix est assise sur un autel au milieu des oliviers. On ne se lassera pas d'admirer, placés devant l'autel, sous les armes royales, des instruments de musique, guitares, cymbales, tambourins.



Page de la version abrégée des *Heures du Roi*. Atelier des Invalides. Musée Condé, Chantilly.



Carte de Marseille. Recueil des Places de guerre. Bibliothèque de la Section technique du génie.

une absurde manière de le flatter et de flatter son goût pour les fleurs et les manuscrits. Car la calligraphie et l'enluminure furent constamment utilisées pour Louis XIV : entre 1670 et 1685, le Roi surtout sensible à la gloire militaire, fit enluminer avec luxe ses cartes, les ordres de marche de ses armées, ainsi que des recueils contenant les plans de places de guerre, tel celui datant de 1683, conservé à la Section technique du génie (voir ci-dessus). On a vu que Mme de Montespan avait offert au roi comme étrennes en 1685, un recueil de ce genre.

L'enluminure est partout ; à Versailles même, dans un ouvrage administratif, un inventaire, on voit une page curieuse et riche qui orne ce manuscrit datant environ de 1682 : « l'Ameublement du Roy pour son grand appartement de Versailles ».

A ce moment, cependant, la dévotion était revenue à la mode et la grande production de manuscrits était celle de livres de chœur ou de livres de prières ; il y avait aux Invalides un atelier dont nous avons raconté ailleurs l'histoire, qui fournissait le Roi et sa chapelle de Versailles en antiphonaires et en livres d'heures, heureusement conservés à la Bibliothèque Nationale. Ces manuscrits continuaient une tradition fort vivante entretenue dans les monastères où beaucoup de religieux prenaient part à des travaux de ce genre. On constate que, sous l'influence de la peinture botanique, dont Nicolas Robert avait été le plus brillant représentant, les bordures de fleurs, les vases et les bouquets prennent une place de plus en plus importante.

Non seulement, les religieux s'adonnaient à ces joies fleuries, mais un écrivain juré, Pierre Moreau, avait dédié en 1649 à la reine, des Heures qu'il faisait graver et qui devaient connaître une certaine diffusion. Sa calligraphie, curieuse et fantaisiste était tout à fait différente des sages caractères de Jarry. De belles bordures entourent les pages qui, parfois, au lieu de textes, offrent seulement un vase de fleurs ou un œillet tout inspiré par les fleurs des peintres botanistes.

On trouvera une décoration du même genre autour des pages des Heures de Louis XIV, faites aux Invalides et qui datent de 1688 et 1693 ; elle est d'une extrême richesse. La bibliothèque de Chantilly conserve quatre pages qui étaient destinées à cet ouvrage. Elles n'y ont pas été employées, bien qu'elles fussent de la plus belle qualité : les bordures sont pleines de guirlandes, de médaillons, de paysages et d'éléments décoratifs. On y voit aussi de grands vases de fleurs admirablement groupées, dont chacune peut se reconnaître, car leur auteur a la précision des peintre des fleurs du temps (voir page 54).

On ne connaît pas les noms de ceux qui ont participé à ces œuvres prestigieuses. On a supposé que des artistes, plus connus que des soldats invalides, avaient pu prendre part à leurs travaux, et on a nommé le fécond peintre Pierre-Paul Sevin. Celui-ci a un style décoratif extrêmement chargé qui rappelle celui de certaines pages des Heures du Roi. Mais Sevin n'était pas un spécialiste des fleurs. Les bouquets que l'on retrouve partout dans les œuvres de l'atelier des Invalides, s'ils rappellent ceux de Monnoyer, semblent aussi grouper les fleurs que l'on a vues séparées dans La Guirlande de Julie.

Ils marquent le grand éclat d'une mode qu'on pourrait continuer à suivre dans des productions remarquables, jusqu'à la fin du XVIIIe. Contentons-nous de constater ici que le temps du Grand Roi a été une époque d'apogée de la calligraphie et de la miniature.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez outre les œuvres de Bussy-Rabutin, de La Fontaine, de Racine, l'ouvrage de van Bever sur *La Guirlande de Julie* (Paris, 1909) ; la reproduction du manuscrit de *l'Adonis*, par Cordey (Paris, 1931) et les travaux de l'auteur de cet article : *Les Manuscrits peints à l'hôtel des Invalides à la fin du XVIIe siècle* (Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1952). — *Manuscrits enluminés pour Versailles* (Médecine de France, 1953, No 40). — *Emblèmes et devises vers 1660-1680* (Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1955).

Livres sur l'art

PEINTURE HOLLANDAISE

Le 350e anniversaire de Rembrandt, les expositions organisées à cette occasion justifient les récentes publications sur la peinture hollandaise. Il nous a semblé juste de signaler après l'ouvrage de M. Leymarie (voir L'Œil *nº 26) trois autres livres qui ont paru presque en même temps. Ils sont très différents par leur façon d'aborder le thème, leur présentation, leur prix.*

R. Genaille[1] *nous donne un livre excellent. Il connaît la question et il a publié des travaux sur Brueghel ou sur l'art des Van Eyck à Brueghel; composition claire, allégée par le renvoi à des notes sur les artistes avec des bibliographies complétées par une bibliographie générale succincte où l'accent est mis sur les ouvrages français, style dense, ramassé, désir perpétuel d'offrir un bilan, à ces mérites s'ajoute la volonté d'expliquer les secrets de la peinture hollandaise. Les thèses de R.G. paraissent dès l'introduction consacrée aux « paradoxes » de l'art hollandais. En prenant pour exemple des toiles de Van de Velde, R.G. insiste sur le fait qu'il coïncide avec le sentiment national, qu'il est « bien plus que celui des autres nations étroitement déterminé par le sol, le climat, la religion, l'histoire, les institutions et les mœurs ». Dans cette démonstration tainienne, qui se poursuit d'une génération à l'autre et qui donne une vie singulière aux œuvres, le fait religieux n'est pas négligé. Interprétant le protestantisme hollandais avec une compréhension rare chez un Français, il suffit à l'auteur d'un mot çà et là pour faire ressortir le côté religieux d'un art en apparence résolument laïque. D'autres tendances fondamentales, réalité, fiction, poésie, abstraction, se mêlent ou s'opposent et unissent les maîtres.*

Les primitifs ne sont mentionnés que pour mémoire ayant déjà fait l'objet d'un ouvrage de la même collection. Le XVIe siècle est survolé. L'art des années 1600 est trop sacrifié. C'est à la génération de 1590 que R.G. réserve ses soins: Seghers, le poète de la nature et de la lumière, les peintres de nature morte et les paysagistes, poètes aussi à force de discrétion, de silence et d'austérité, maîtres de la lumière et d'une géométrie secrète qui est déjà de l'abstraction, Hals et le portrait, Rembrandt enfin sur lequel tout est dit avec mesure.

Mais voici une autre époque, d'autres ambitions, de nouveaux soucis. Une tendance italianisante, vouée à la manière claire, l'art de la cour, de la Maison des Bois, les décorations, les allégories, les paysages composés. Une autre tendance davantage reliée à la tradition nationale, portraits plus élégants, natures mortes plus opulentes, paysages variés, et c'est encore une forme de civisme que de se replier sur les richesses durables, de multiplier les images d'un monde familier et aussi en d'innombrables scènes de genre, de décrire les scènes quotidiennes. Certaines se rattachent au XVIe siècle, d'autres sont plus élégantes, d'autres plus bourgeoises et Robert Genaille ne manque pas de rappeler les travaux de Mme C. Brière-Misme, qu'il cite à plusieurs reprises, et qui a contribué à faire revivre les petits maîtres hollandais et à expliquer pourquoi ils ont aimé chanter doucement les charmes du cadre et des occupations domestiques. Le penchant nouveau pour la couleur, la curiosité de l'espace trouvent leur accomplissement en Vermeer, calculateur précis, et poète des univers clos et tranquilles, non sans peut-être la nostalgie de mondes plus ouverts.

Le livre ne se termine pas avec le siècle d'or, comme si la peinture hollandaise n'avait plus droit à l'existence. Après des années de sommeil, l'Ecole de La Haye mène à Breitner et à Van Gogh, le Van Gogh expressionniste des années hollandaises de 1882 à 1886, qui se rattache au passé national. Puis et jusqu'à nos jours dans un nouvel âge d'or, écoles et générations rivalisent en se rattachant à des courants internationaux, mais en s'épanouissant dans la mesure où il est fait recours au contexte national et en donnant des maîtres d'une importance mondiale tel que Mondrian. Cette dernière partie, très neuve pour le lecteur français ignorant la section moderne des musées hollandais, ne sera pas la moins utile.

Très différent, l'ouvrage de P. Descargues[2]*. Pas de bibliographie, des notices rapides sur les artistes à la fin. Un essai, mais brillant, relevé par des formules heureuses, et ce panorama juste, bien informé, où l'époque aide à expliquer l'art, est important par le souci perpétuel de confronter le XVIIe siècle avec notre époque, ou plutôt de marquer en quoi notre époque se reconnaît dans l'art hollandais, et comment les artistes du passé avaient des soucis, des curiosités qui sont les nôtres. L'entreprise était délicate et P.D. l'a réussie parce qu'il a une connaissance vivante, intime de l'art contemporain. Voici un exemple de sa manière. Arrivant à Vermeer, il écrit: « Avec ces simples mots: quand la lumière devient couleur, vous passionnez les artistes d'aujourd'hui. Ils cherchent cette alchimie... que trouva Vermeer. » Et de même sans cesse, avec la même ingéniosité. L'ouvrage sera précieux aux artistes et son témoignage sera retenu par l'histoire de l'art.*

« La peinture hollandaise du XVIIe siècle a-t-elle encore quelque chose à nous dire ? » Huttinger[3] *se pose la question mais il oublie d'y répondre. Le plan est étrange. Au lieu de marquer le rythme qui entraîne les générations, il suit l'évolution à travers les écoles ou les genres de sorte que Vermeer précède Fabritius, du moins après cette revue décousue. Rembrandt paraît solitaire, impérial, bien mis en valeur. L'ouvrage est bon d'ailleurs, vivant et très sûr, intéressant aussi par ses citations, par des points de vue, un état d'esprit que révèle une bibliographie presque uniquement germanique, de sorte que l'art hollandais prend un aspect différent, plus sérieux, plus solide et la lenteur paisible du récit confirme cette impression, mais tout de même quel contraste avec les ouvrages français nerveux et sensibles !*

Et nous voilà pour terminer devant le problème des illustrations. Descargues a droit à 48 planches en couleurs, qui sont très inégales. Pour savoir à quelle malfaçon peut mener le procédé, il suffit de comparer le Paysage d'hiver d'Avercamp avec un détail du même tableau reproduit en couleurs dans le livre de Genaille. Dans ce livre aussi, toutes les illustrations sont en couleurs et elles sont aussi inégales. Il est des cas où la reproduction d'un détail se justifie. Mais croit-on donner une idée de la Ronde de nuit en offrant à notre admiration un fragment de costume et une épée ? C'est la vision de mouche trottinant sur la surface du tableau. Huttinger donne aussi des détails, mais il a soin de faire reproduire chaque fois toute la composition. Il propose 96 planches, une vingtaine en couleurs, les autres en noir et blanc, très bonnes, de sorte que des trois livres, c'est le sien finalement qui nous donne la vision la meilleure du siècle d'or ! Atteindre la perfection pour les planches en couleurs, mais ne pas craindre les planches en noir, est-ce trop demander aux éditeurs ?

François-Georges Pariset.

[1] Robert Genaille: *La peinture hollandaise*, in-8º, 174 p., 60 pl. coul. Tisné, Paris, 2.750 fr. — [2] Pierre Descargues: *Le siècle d'or de la peinture hollandaise*, in-8º, 96 p., 48 pl. couleurs. Somogy, Paris. — [3] Edouard Huttinger: *La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, in-8º, 178 p., 96 pl. dont 20 en couleurs. Ed. Clairefontaine, Lausanne, 3.100 fr.



L'ENLUMINURE ITALIENNE

par Mario Salmi

L'intérêt pour la miniature italienne est récent. L'inventaire des « Trésors des Bibliothèques italiennes » inauguré en 1932 par un volume de D. Fava consacré à l'Emilie et à la Romagne, n'avait pas eu de suite immédiate. Il a été repris, après 1945, sur une vaste échelle; en 1950, le Professeur Mario Salmi publiait le premier volume, consacré à la Bibliothèque d'Este, à Modène, d'une grande collection des « manuscrits enluminés des Bibliothèques italiennes ». La même année, à Paris, l'exposition des « Trésors des Bibliothèques

d'Italie », avec quelque deux cents manuscrits à peinture, constituait une sorte de répétition générale — à l'usage des Français — de la réunion spectaculaire, dite : *Mostra storica nazionale della miniatura*, au Palais de Venise à Rome, en 1953-1954, qui comprenait plus de sept cents pièces, avec notices du Professeur G. Muzzioli et préface du Professeur Mario Salmi. L'ouvrage qui paraît ici en version française a, comme l'indique l'auteur, son point de départ dans cette exposition : il en a comblé certaines lacunes par l'appoint d'éléments peu connus, de manière à fournir une sorte de Musée idéal de l'enluminure, au Sud des Alpes, du XIIe au XVIe siècle.

La section du Haut Moyen Age qui était l'une des attractions de l'exposition de Paris, avec les curieux *Exultet* et les manuscrits grecs des couvents méridionaux, a été réduite au minimum pour mieux marquer le développement continu et serré des provinces les plus actives, à partir du XIIIe siècle. Le cadre géographique s'impose pour identifier et hiérarchiser les « scriptoria » et les ateliers de production ; c'est ce mode de classement par cinq ou six régions pourvues de traditions et de réactions originales (l'Emilie, la Toscane, la Lombardie...) qui est offert ici. Il permet de grouper par familles naturelles les innombrables miniaturistes dont le nom a été conservé. (L'art italien compte, on le sait, beaucoup moins d'anonymes que les « primitifs » français ou rhénans). Il ne permet guère — en revanche — de rendre compte de l'évolution, parfois rapide, des styles, des arrêts et des reprises dus à la rivalité des écoles, aux informations venues de l'Occident ou de Byzance, aux problèmes communs à chaque génération. L'histoire de l'art italien offre des alternances typiques de « provincialisation » consciente et de « décloisonnement ». C'est ainsi qu'en Lombardie, vers la fin du XIVe siècle se développe avec Giovannino de Grassi, puis Michelino da Besozzo, un goût caractéristique pour le contour filé, le profil calligraphique et délié qui convient non seulement au portrait, mais à la silhouette des oiseaux, des chevaux, des plantes et se trouve associé sous le nom d'« ouvrage de Lombardie » à une sorte de naturalisme gothique, dans de jolis Almanachs, herbiers... Ces curiosités ont eu le plus large écho, même en France ; il faut bien les relier au mélange de réalisme et de merveilleux qui caractérise l'art de Vérone et de Ferrare, une et même deux générations plus tard. Et les coupures entre Gothique et Renaissance, entre Lombardie et Emilie, deviennent gênantes.

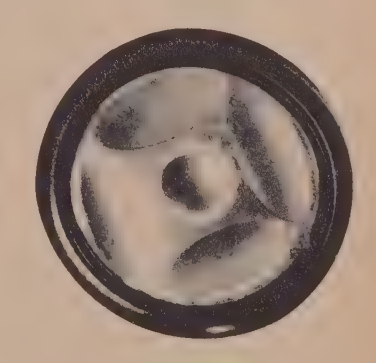
Le XVe siècle est en Italie, comme dans tout l'Occident, une période particulièrement favorable à la miniature. On ne l'oublie pas quand il s'agit de l'art franco-flamand ; chacun sait aujourd'hui que le « réalisme » eyckien, le sens des lointains dans le paysage, de la texture et de l'éclat des choses, le souci même de l'architecture, ne sont entrés dans la peinture de panneau qu'après l'admirable développement de l'enluminure autour de 1400 ; et l'on ne peut méconnaître tout ce que doit au microcosme de la feuille peinte le style minutieux et dense des peintres de Bruges et de Gand. Le lien est plus paradoxal et, apparemment, plus extérieur pour l'Italie, car enfin la réforme prononcée par Masaccio renouant avec le sens monumental, la vision large et fortement articulée de Giotto, ouvre à la peinture des possibilités où l'on voit mal comment pourraient s'insérer les délicatesses et les formes ornementales habituelles au miniaturiste. On écarte donc, en général, l'enluminure et le livre peint des perspectives historiques où s'avance le cortège de la Renaissance. Les travaux récents, que résume et met au point l'ouvrage du Professeur Salmi, interdisent définitivement de traiter la miniature comme une production périmée et marginale. Cette vue ne serait fondée que si la miniature italienne n'avait jamais été que l'adaptation de formules byzantines (XIIe-XIIIe), puis gothiques : elle n'aurait plus eu de sens à l'apparition d'un art neuf. Mais on observe précisément le contraire : quand elle imite de près le style mince et les calligraphies parisiennes comme dans la *Biblia sacra* de Monte Oliveto vers 1320 (Morgan Library, New York) elle est faible ; trente ans plus tard, une superbe initiale, d'un clair-obscur tourmenté, dans un antiphonaire (musée Fogg, Cambridge) est sans équivalent dans l'art d'Occident. Mais aussi c'est l'œuvre d'un peintre original, Lippo Vanni.

Un grand nombre des peintres notoires du trecento et du quattrocento furent en effet des enlumineurs, et, dans certains cas ils ont, comme Fouquet dont la position est un peu analogue dans l'art français, fourni davantage sur le parchemin que sur le panneau. Ainsi, la majorité des Siennois pour qui, dit justement Salmi, « il n'y a aucune différence entre miniature et peinture » : ainsi Sano di Pietro qui compose un joli calendrier sans prétention pour un bréviaire vers le milieu du siècle et Francesco di Giorgio, illustrateur exquis. Mais Sienne est, comme on l'a nommée, « la conscience gothique » de la Toscane ; elle n'a plus d'avenir après 1450 et l'argument semble se retourner. En fait, la situation est à peu près la même dans la plupart des centres du Nord de l'Italie ; à Ferrare, l'extraordinaire *Bible* de Borso d'Este est illustrée de 1455 à 1461 par une équipe dirigée par Taddeo Crivelli, au moment même où sont brossées par Francesco del Cossa et Ercole les fresques du Palais Schifanoia. Toujours dans le troisième quart du siècle Guglielmo Giraldi, auteur d'un délicieux *Aulu-Gelle* — qui fut présenté à Paris en 1950 — compose une Athènes grise et rose, toute dallée et garnie de statues d'or, d'une féerie toute nouvelle. Cette école inventive ne répète nullement les formules gothiques ; et l'on est bien obligé de constater dans ses frises bourrées de paysages, dans ses médaillons aux silhouettes fines et précises, le souvenir tout proche de Tura, de Cossa et de Piero della Francesca. L'analogie avec Fouquet devient plus claire. La vogue du livre illustré ouvre à l'art nerveux et animé du milieu du siècle un registre imaginatif, souvent plus développé que la peinture. Depuis l'exposition de 1953, qui le signalait sans insister, le Professeur Salmi a publié dans « Arte Veneta » VIII (1954) et attribué à Cristoforo da Lendinara, l'ami et élève de Piero, un étourdissant frontispice pour un Valturius (Bible de Padoue) qui le montre bien.

Ce ne sont pas des faits isolés, dus à la prédominance d'une coür de style « chevaleresque » soucieuse d'imiter la Bourgogne ou le Berry. Partout l'enluminure donne une version précieuse et colorée des styles : à Florence, l'école de Saint-Marc suit de près l'Angelico, puis Attavante et les frères Monte complètent, à leur manière, Baldovinetti et Ghirlandaio ; à Padoue, au voisinage de Mantegna, on peint des frontispices fermes, garnis de médailles teintées de bronze. Mais le souci des propriétés originales du livre reste à vif : ainsi, on reprend parfois le décor d'inscription sur fond pourpre des manuscrits paléo-chrétiens (il en existe un curieux exemple tardif de Marmitta, à Gênes). On retient des exemples antérieurs non un dessin ou une syntaxe dépassés, mais le droit d'emboîter des édifices multicolores : ainsi le château de Ptolémée d'un continuateur de Belbello à la Bibliothèque Marciana, peut être confronté, malgré la différence de l'articulation spatiale, avec la Jérusalem rouge et or, elle aussi, d'un manuscrit « byzantinisant » du XIVe siècle à Padoue —, ou une certaine manière de nouer et de convulser l'initiale : on passe ainsi de la lettre déjà vivace et compliquée d'un enlumineur de l'école des Anges — c'est-à-dire du couvent des Camaldules à Florence — en 1409 aux extraordinaires inventions ornementales de Girolamo de Cremona dans les « chorals » de Sienne. Bref, l'enluminure italienne n'est ni deshéritée ni affaiblie au quattrocento : elle récupère, elle développe tous les aspects du décor du livre, dotant le rinceau, le bandeau, la lettre d'une énergie et d'une richesse graphiques qui s'accordent avec la phase « dure » des styles et qui résisteront mal, après 1480-1490, à l'amollissement général des formes, à l'inflexion douce dont la manière de Pérugin donne le signal en peinture. En Italie comme en France ec n'est pas tant la soumission à la peinture que l'apparition d'un certain style, qui a consommé la fin de la miniature.

André Chastel.

Mario Salmi : L'Enluminure italienne. *Traduit de l'italien. In-4°. 260 p., comprenant 99 repr. en noir et 64 pl. coul. (Ed. Electa, Milan, 1954.) Ed. Arts et Métiers graphiques, Paris 1956. 6.800 francs.*



LA TAPISSERIE

par Roger Armand Weigert

La Tapisserie française dont la production se poursuit sous sa forme d'aujourd'hui — dite « renouvelée » depuis 1920 par Martin à Aubusson, Mme Cuttoli et surtout Jean Lurçat — vient de trouver son manuel.

Le travail méticuleux, informé et prudent que lui consacre R.A. Weigert, conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, est à vrai dire spécialement consacré aux grands styles du passé : du moyen

âge à la fin du XIIIe siècle. Le XIXe siècle et le XXe siècle sont rapidement groupés en cinq pages. C'est une des précautions de l'auteur que de ne pas s'estimer en droit de classer déjà l'abondante prolifération envahissant avec tant de succès expositions et galeries. Certaines lacunes techniques, les « blancs » — et certaines « leçons du moyen âge » sont sérieusement jugées cependant. Par exemple l'habitude, encore récemment à la mode, d'insérer dans la composition des cartons des phrases lapidaires qui se distinguent à l'ordinaire par un symbolisme obscur et hermétique sinon par une naïveté méditée *(p. 16). Mais l'auteur attend tout de même beaucoup de l'effort contemporain. Il rappelle seulement — non sans raison — que la tapisserie n'en est pas à son premier grand renouvellement, à son premier grand maître. Le Brun a été à sa manière le Lurçat du XVIIe siècle.*

C'est dans un cadre bien ordonné de perspectives historiques que se développe la longue théorie des tentures. L'ouvrage a le mérite de bien situer chaque œuvre importante qui « tombe » d'un métier, de l'« Apocalypse » d'Angers, le plus ancien, le plus émouvant chef-d'œuvre textile réalisé en Occident, aux poétiques séries gothiques de la « Vie Seigneuriale », des suites allant des « Sacrements » franco-flamands du XVe aux scènes historiques et mythologiques du XVIIe siècle et aux décors en grotesque du XVIIIe. Le problème des ateliers est défini comme capital : la distinction d'Arras et de Tournai se révèle délicate et bien des lissiers furent nomades comme les artisans des vitraux jusqu'à la constitution des grandes manufactures royales, les Gobelins ou Beauvais. Les fabriques privées à Felletin, à Aubusson, dans le Nord de la France et à l'étranger s'ouvrent et se ferment à des destins plus ou moins durables et glorieux : les thèmes et les cartons, les entrepreneurs et les ouvriers circulent dans une Europe qui s'étend jusqu'en Russie pendant les deux derniers siècles. Ce large marché du décor tissé est retracé avec précision dans le texte ; un glossaire des termes techniques, d'excellentes notices biographiques courtes et rigoureuses et une précieuse bibliographie par chapitres en complètent l'image.

Plus que beaucoup d'élucubrations lyriques sur un art en réalité prestigieux de nature, ce manuel pratique, aux illustrations utiles sinon impressionnantes, met un savoir sûr et une documentation bien choisie au service de lecteurs sérieux. P.M. Grand.

Roger Armand Weigert : *La Tapisserie*, Collection « Arts, Styles et Techniques », 1 volume 11×17, 216 pages, 64 planches hors texte. — Larousse, Paris. 970 francs.



LES ICONES DU MONT SINAÏ

La peinture d'icônes n'a longtemps intéressé que les orthodoxes et ses premiers historiens furent tous russes ; c'est en Russie également qu'on prit l'initiative de tenter la restauration des plus anciennes de ces peintures, noircies par l'accumulation des vernis et des fumées. Aujourd'hui un public de plus en plus large, européen et américain, s'intéresse aux icônes pour leur valeur esthétique ; les musées en achètent parfois (le Musée National de Stockholm, le Musée de Recklinghausen, en Allemagne, en montrent des séries importantes, le Louvre commence à s'y intéresser), certains collectionneurs les recherchent. Si l'on manque encore d'études approfondies et extensives, les ouvrages qui leur sont consacrés se multiplient. Pourtant l'histoire de cette forme de peinture, de ses incidences sur celle de l'Occident ou des emprunts qu'elle lui a faits, ne pourra s'écrire que lorsqu'un nombre suffisant d'icônes aura été publié pour permettre les comparaisons nécessaires, assurer la chronologie et préciser les critères de datation ainsi que l'évolution des thèmes iconographiques. Or, on savait qu'il existait au couvent de Sainte Catherine, fondé par l'empereur Justinien sur le Mont Sinaï au VIe siècle, une collection considérable d'icônes presque toutes inédites. C'est la publication de celles-ci, œuvre de longue haleine, et, on l'imagine aisément, à tous égards difficile, que vient de réaliser notre savant confrère M. Sotiriou, conservateur du Musée byzantin d'Athènes.

C'était le plus grand service qu'on pût rendre à la cause de l'icône. La prochaine étape sera la publication, sous les auspices de l'Unesco, d'un choix important des icônes des Musées de Léningrad, de Moscou, de Kiev, dont on ne connaît que quelques têtes de séries, continuellement reproduites. L'œuvre de M. Sotiriou est inachevée encore: le tome des planches est seul paru ; une préface et des légendes (en grec et en français) permettent néanmoins de s'y reconnaître et l'intérêt de l'ouvrage justifie à nos yeux, une présentation, en attendant que le tome complémentaire autorise une analyse du bénéfice scientifique que rapportera l'effort persévérant de l'auteur. Dans le trésor considérable des icônes du Sinaï, l'auteur a fait choix de 150 pièces échelonnées entre l'antiquité et le XVe siècle. Il a, par là même, éliminé un nombre important de documents plus récents, dont beaucoup méritent d'être connus et le seront sans doute un jour, espérons-le. A part quelques exemplaires prestigieux, comme par exemple le *Saint Pierre* et la *Vierge trônant entre des saints et des anges* (tous deux de haute époque, du Ve au VIIe siècle, pl. I et IV), l'ensemble de ces peintures était inédit. On pouvait en supputer l'existence, soit par quelques études peu illustrées, soit par le petit lot d'icônes sinaïtiques importées au siècle dernier par un évêque russe, Porphyrius Uspenskij, et conservées depuis à Kiev. Or, on s'en rend compte rien qu'à feuilleter l'ouvrage, l'intérêt principal de cette collection monastique est de présenter une suite continue de ces œuvres depuis l'époque où régnait encore la technique de la peinture à la cire. Les plus anciennes s'apparentent en effet à la peinture romaine d'Egypte à l'encaustique, à la série dite des portraits du Fayoum. Les visages aux traits simplifiés, aux yeux agrandis présentent le même dosage de caractères individuels et de stylisation que leur prédécesseurs païens, et le style en est très voisin. On trouve dans cette série certains sujets qui sont encore ceux de l'art paléochrétien tel qu'il se manifeste, par exemple, dans les sarcophages romains du IVe siècle : ainsi les *Trois Hébreux dans la fournaise* (datés entre le Ve et le VIIe siècles) attestent une fois de plus dans leur version orientale avec l'ange qui est présent « en quatrième comme le fils de Dieu » (Daniel III, 25), que l'art paléochrétien occidental est en grande partie le reflet mieux conservé de l'art palestinien disparu. En effet, on peut considérer que sur le Mont Sinaï, ce sont les influences orientales qui se sont exercées à l'exclusion des influences romaines, du moins à haute époque. L'étape suivante qui va du VIIe au IXe siècle nous fait constater une très nette parenté de certaines peintures avec les miniatures syriaques : le panneau avec la *Nativité, l'Ascension et la Pentecôte* est à cet égard très significatif (pl. 17), la très belle *Crucifixion* (pl. 25) sera rapprochée de la célèbre fresque représentant la même scène à Sainte Marie Antique, à Rome. Le Christ est dans les deux cas très voisin et le rapprochement est d'autant plus intéressant que l'icône du Sinaï reflète sans doute les modèles dont a pu s'inspirer, indirectement, le fresquiste romain dont on a depuis longtemps signalé les affinités avec l'Orient. Par contre le dyptique de la planche 21, avec quatre saints et apôtres, nous ramène vers les portraits stylisés du Fayoum et pourrait à certains égards être rapprochés de l'icône de Baôuit appartenant au Louvre et représentant saint Ménas et le Christ. Toute cette période d'un art plus fruste et plus naïf que celui de l'époque précédente est d'ailleurs intéressante à plus d'un titre. Elle nous fait assister à l'évolution continue de l'art byzantin, du moins d'un de ses prolongements provinciaux, à une époque où la crise iconoclaste avait complètement modifié la tradition dans les ateliers impériaux et dans les villes. L'art monastique s'était mieux défendu contre le fanatisme destructeur des iconoclastes et nous sommes mis au Sinaï, en présence des effets de cette résistance des iconolâtres. Un peu plus tard, aux IXe et Xe siècles, l'art des icônes du monastère de Sainte-Catherine ne reflète que d'une façon lointaine la floraison si brillante de la peinture du temps des empereurs macédoniens. Il faudra attendre l'époque des Comnènes pour retrouver quelque chose qui soit digne des grandes traditions, avec les icônes en mosaïques de *Saint-Démétrios* et de la *Vierge Hodigitria* (pl. 70 et 71). Les grands ménologes, ou icônes avec les saints de chaque jour du mois, présentent surtout un grand intérêt iconographique de même que les icônes du Jugement dernier (pl. 150-151) qui se présentent sans doute comme les plus anciennes icônes connues de ce type ; par ailleurs, on notera avec intérêt l'influence de la miniature persane incontestablement présente au XIIIe siècle, dans les icônes de saints cavaliers (pl. 185, 187) et l'on saluera un véritable chef-d'œuvre de la peinture byzantine dans l'icône du Christ Pantocrator (pl. 174). C'est vers la même époque que l'on constate les premières contaminations avec la peinture italo-byzantine (pl. 188),

associées bientôt aux élégances pathétiques et parfois maniérées de l'art des Paléologues, aux XIVe et XVe siècles. Mais le milieu du Sinaï demeure plus hellénique que l'école créto-vénète et à cet égard la comparaison entre la Crucifixion entourée des Fêtes de l'Eglise (pl. 205) et la staurothèque du cardinal Bessarion, à Venise, offrirait ample matière à des réflexions instructives. On arrivera ainsi peu à peu à préciser, sans l'exagérer comme il a été fait, le rôle de l'Italie dans la peinture byzantine.

Nous n'avons donné, on s'en doute, qu'un aperçu très rapide des richesses picturales de cette extraordinaire pinacothèque. Certes, on discutera, sans doute, des dates proposées, malgré l'autorité de l'auteur, surtout celles de l'époque médiévale où les critères sont imprécis et non plus techniques comme aux époques plus hautes. Le domaine de l'icône est si peu exploré que la suggestion d'une date peut donner lieu à une pétition de principes : le style « italo-byzantin » au Sinaï est-il le reflet de l'art en Italie ou l'a-t-il précédé ? Certes il faut attendre le volume du texte pour connaître de l'auteur, autre chose que ses conclusions chronologiques, présentes dans le volume des planches. Mais sans exagérer le talent des peintres du Sinaï, dont il serait absurde d'attendre qu'ils fussent des Roublev ou des Giotto, on peut affirmer que les spécialistes accorderont certainement un grand prix à la mise en lumière de cette longue tradition monastique, à sa richesse et à sa continuité exceptionnelles, à son style naïf sans maladresse; le public, qui semble prendre goût aux œuvres de l'art chrétien d'Orient, y trouvera une saveur nouvelle dans l'expression picturale de la foi chrétienne. L'évolution d'un style qui se fait sans heurts, sans les à-coups dus aux grands génies, aux grands épanouissements ou aux grandes catastrophes et n'en reçoit que les effets assourdis, constitue un phénomène singulier auquel les esthéticiens comme les historiens même étrangers à la spécialité byzantine, ne manqueront pas d'être attentifs. *Etienne Coche de la Ferté.*

G. et M. Sotiriou : Icônes du Mont Sinaï, *tome I. Coll. de l'Institut français d'Athènes. Athènes, 1956. 4.500 francs.*



MIROIRS

par Serge Roche

S'il évoque naturellement l'instrument essentiel de la coquetterie, le titre de l'ouvrage que, chez M. Paul Hartmann, publie l'érudit président de la Chambre syndicale de la Curiosité, M. Serge Roche, éveille aussi l'idée de ce système décoratif que le passé mit en vogue, et c'est bien là le propos de l'auteur de Miroirs. *Sans doute, plaque de métal poli comme il fut d'abord, ou de verre étamé comme il est devenu, le miroir méritait une étude. La voici faite, avec une précision et une abondance dans l'information qui ne laissent rien dans l'ombre : pièces de collections publiques et privées, archives et mémoires, poèmes et romans d'autrefois ont été consultés, la plume à la main ; et cette documentation nous offre mieux que des descriptions ou des notices : elle montre les miroirs en action, associés aux secrets soucis de l'élégante qui veut charmer, de l'homme même qui mesure l'écoulement de sa jeunesse. Les 294 images qui illustrent l'ouvrage de M. Serge Roche, dues à M. Pierre Devinoy, complètent leurs confidences. La photographie ne s'est pas contentée d'enregistrer l'aspect principal de l'objet : son objectif ingénieux en cherche le caractère expressif, saisit les intentions inspiratrices des formes matérielles. Ainsi, avec une concordance remarquable, notes et images vont de pair, présentant les documents comme un collectionneur fait ses richesses, les pièces rares et singulières voisinant avec celles qu'on produisait pour la ville. Les vers d'Ovide et de Martial commentent le bas-relief ou la peinture d'un vase qui nous montre le miroir antique, comme ceux de Ronsard et de Baïf dépeignent celui d'Hélène ou l'étain poli dans lequel se mire quelque jolie bergère, car le plein XVIe siècle usait encore des miroirs de métal, cependant qu'à grands frais le roi François faisait venir de Venise les premiers « verres de cristallin ». La République tirait alors des ateliers de la lagune, un tel profit qu'elle avait fait d'eux un véritable bagne. Interdiction aux souffleurs, sous peine de la vie, de quitter leur île de Murano. Interdiction non moins stricte, de rien révéler des procédés du métier, c'est-à-dire, selon toute apparence, des fondants, car la technique même du soufflage était connue des Français depuis le Xe siècle. Un miroir de Venise, haut de deux pieds, coûtait une fortune : dans son cadre d'orfèvrerie cloutée de gemmes, c'était, en effet, une œuvre magnifique. Il est beaucoup moins saugrenu qu'on n'en juge d'abord, cet échange d'une « bonne terre à blé contre un beau miroir », dont Tallemant des Réaux nous conte qu'une dame de son temps allait se louant hautement.*

C'était apparemment ce caractère de faste des miroirs vénitiens qui suggérait à Catherine de Médicis, en 1599, l'idée de faire enchâsser dans le lambris de son cabinet, un jeu de 119 miroirs. Mais peut-être, à l'esprit de luxe, une autre raison se liait-elle dans la pensée de la reine et de ses décorateurs. La Renaissance a manifesté la plus vive curiosité pour les sciences mathématiques, pour la géométrie, pour les « perspectives », pour l'optique. Elle a cultivé passionnément ce goût des formes calculées, appris des philosophes grecs, desquels on traduisait alors les savants manuscrits. Les intersections de plans, la fragmentation des images, le croisement des reflets lui plaisaient par leur abstraction même. M. Serge Roche n'a pas manqué d'étudier cet aspect essentiel de l'emploi du miroir dont il saisit, en 1651, à l'occasion d'une fête offerte à Madame de Longueville par M. de Sens, une application décisive. Deux ans plus tard, c'est la grande Mademoiselle qui décore de « force glaces » sa chambre de Saint-Farjeau. En 1655, Huyghens, admire à Maisons qu'achevait François Mansard une salle jouxtant l'escalier, que garnissaient « trente miroirs de la grandeur d'une aune de Hollande carrée, mis pour représenter encore la salle et la faire paraître encore une fois plus grande ». La mode en était lancée. L'Hôtel Hesselin, dans l'île Saint-Louis, l'appartement de Madame Fouquet à Vaux, celui du Grand Dauphin à Versailles vont comporter des cabinets de glace. Et bientôt ce seront des galeries entières qui se revêtiront de ces captieux décors, témoin celle que Hardouin Mansard établit en 1679 à Versailles sur la Terrasse de Le Vau. On ne compte plus les exemples que le XVIIIe siècle donnera de ce système.

A la vérité, son extension même, en nombre et en dimensions, le dépouillera de l'étrange sortilège qu'il avait exercé. Il perdait son mystère en devenant un procédé technique, dont la perfection constitue le lot normal. Coulées, doucies, planées mécaniquement, les dalles substituées aux coupes opérées sur des plateaux soufflés, d'épaisseur inégale, n'ont plus rien de précieux, moins encore de magique : le scientifique a chassé le rare et le poétique. Attendons qu'à nouveau, dans la pureté sans secret du cristal moderne l'art sache découvrir une expression du féerique. Guillaume Janneau.

Serge Roche : *Miroirs, galeries et cabinets de glaces.* — 317 pages, 294 photographies, 13 rep. couleurs. Paul Hartmann, Paris. 6000 francs.



L'ÉGYPTE

par K. Lange et M. Hirmer

Les livres sur l'antiquité se suivent à un rythme qui ne faiblit pas. L'ouvrage sur l'Egypte qui paraît aujourd'hui en France après avoir été publié en Allemagne en 1955, ne le cède en rien à ceux qui l'ont précédé. Il est évident qu'il s'agit ici d'un *ouvrage d'Art* et en aucune façon d'une *Histoire de l'art* égyptien. La formule employée est excellente : une courte introduction (23 pages), précède une abondante documentation photographique (244 planches) que suivent des « Commentaires », avec notices très précises, plans d'architecture, reconstitutions. Un index, une bibliographie (où les auteurs français ont la place qu'ils méritent), complètent ce volume qui s'adresse à un public très large. Si des non-initiés peuvent se contenter d'admirer les planches, ceux qui voudront en savoir davantage trouveront dans les « commentaires », les renseignements muséographiques, historiques et archéologiques, que les spécialistes sont eux aussi heureux de rencontrer réunis.

La réalisation est impeccable. On a très heureusement réussi à doser architecture, sculpture et peinture. Plusieurs planches en couleurs rendent avec fidélité

la polychromie si impressionnante dans leur conservation, des peintures murales de nombreux hypogées, de temples funéraires (ainsi par exemple celui de Séti I[er] à Abydos), ou encore les ors de la tombe de Toutankhamon (sarcophage royal, dossier d'un des trônes), le buste de Nefertiti, le couple Rahotep-Nofrit.

Les photos en noir et blanc, à peu près toutes inédites et qui sont de Max Hirmer, réussissent souvent, par leur qualité et la nouveauté des angles de prise de vues, à renouveler des sujets pourtant bien connus (le grand sphinx de Gizeh, le « cheik-el-beled », le scribe accroupi du Louvre, les colosses de Memnon, par exemple).

Il est évident que la sélection était difficile à faire, dans une documentation aussi abondante et les auteurs ont dû souffrir d'avoir à écarter un certain nombre de reproductions. En voici quelques-unes auxquelles on songe spécialement et qu'on regrette de ne pas trouver : les colosses d'Abousimbel, les temples de Philae, de Denderah. De même pourquoi n'avoir rien reproduit de la période des XXI[e]-XXIII[e] dynasties, c'est-à-dire des merveilles exhumées de la nécropole de Tanis ? Il eût été facile sans dépasser le chiffre déjà important des 244 planches, d'en récupérer quelques-unes sur certains monuments de l'Ancien Empire (Ranofer par exemple, reproduit sur cinq planches, 61-65). Sans doute la « basse époque » est-elle celle du déclin, mais elle a pourtant encore connu de très honorables réalisations.

« A-t-on le droit de parler d'un élément pour ainsi dire *proto-chrétien* » dans la civilisation de l'Egypte ancienne ? Telle est la question que pose M. Lange. Cela semble douteux, car il y faudrait autre chose que la « confession négative » des défunts, la réforme solaire d'Akhnaton, certains parallèles entre le psaume 104 ou les Proverbes et des morceaux de la littérature égyptienne. Tout cela qui a été signalé souvent s'explique aisément. Même sans faire intervenir la notion théologique de *Révélation*, il est certain que plusieurs peuples ont eu en même temps et sans forcément qu'il y ait eu interférences, des aspirations identiques, des croyances très proches.

M. Kurt Lange est un égyptologue passionné, ce qui l'amène parfois à être un peu sévère quand il s'agit d'art mésopotamien. D'après lui, « aucune statue suméro-babylonienne ne peut rivaliser avec un chef-d'œuvre égyptien quant à la rigueur des proportions et à la maîtrise formelle ». Sans « chauvinisme » exagéré, nous croyons que les deux civilisations, absolument différentes dans leurs conceptions et leurs réalisations, s'équilibrent assez bien : la statuaire néo-sumérienne par exemple, n'a rien à envier à la sculpture de l'Ancien Empire. Demeurons objectifs et sachons admirer tout autant les trésors de la vallée du Nil et les merveilles des bords de l'Euphrate. Le volume de MM. Lange et Hirmer qui nous fait connaître les premiers est à cet égard une parfaite réussite. *André Parrot.*

K. Lange et M. Hirmer : L'Egypte, peinture, architecture, sculpture. — *24×31,5 cm., 324 p., 259 ill. dont 20 couleurs, 44 cartes et croquis. Armand Colin, Paris. 4.950 francs.*



ART ABSTRAIT

Michel Ragon — Marcel Brion

A peu d'intervalle, deux ouvrages ont paru traitant le même sujet, l'Aventure de l'art abstrait *de Michel Ragon et* Art abstrait *de Marcel Brion. A l'heure même où j'écris, une importante Exposition d'Art abstrait (premières générations, 1910-1939) s'organise au Musée de Saint-Etienne. Signes des temps. Depuis la publication de mon propre ouvrage chez Maeght, en 1949, l'art abstrait ou non-figuratif a accompli un bond énorme dans le monde. Il est grand temps d'en informer le boulevard.*

Michel Ragon s'y emploie avec fougue et générosité. C'est une attitude passionnée que je respecte, dont le bluff léger, un peu à la manière journalistique, m'amuse. Je partage les amours de l'auteur (Atlan, Hartung, Schneider, Soulages, Hajdu, Poliakoff), je ne partage pas ses phobies (l'abstraction géométrique en bloc). Car il y a certainement autant d'aventure dans les œuvres à jeux transparents d'un Soto, dans les tableaux noirs et blancs de Vasarely et dans certains mobiles sonores de Tinguely que dans les œuvres de ceux qui continuent à l'envi l'expressionnisme abstrait du Kandinsky de 1912 ou qui exploitent une mine naguère abandonnée par Giacometti. Une grave lacune du livre est l'absence ou la quasi absence d'Arp, car les remarques à son sujet sont sommaires et contradictoires.

Dans l'ensemble, l'ouvrage inspire la sympathie par sa manière primesautière, parfois injuste, toujours intègre de traiter les « événements » abstraits de la vie parisienne depuis la libération jusqu'à ce jour. Des illustrations en noir et une courte bibliographie raisonnée le complètent avec bonheur.

Le livre de Marcel Brion se veut beaucoup plus important. Une première remarque s'impose. Pourquoi, paraissant quatre mois après le livre de Ragon, les éditeurs lui ont-ils donné une couverture d'un aspect si semblable? Si les deux ouvrages avaient le même format on pourrait les confondre. L'illustration abondante est d'un bon choix et le tirage des planches en couleur est généralement sans reproche. Regrettable est le rognage du papier à ras du cliché ou dans le cliché même. On se demande, pour certains tableaux, s'il s'agit d'un détail ou de l'œuvre entière. C'est particulièrement gênant dans le cas de Delaunay, Kupka, Soulages, De Stael, Bazaine, Freundlich.

Malgré ses inégalités, ses passages obscurs ou incertains, ses promesses non tenues, ses graves oublis (Sophie Taeuber n'y est même pas nommée !) ce livre contient de nombreuses pages de bonne information sur un certain nombre d'artistes abstraits contemporains choisis parmi les meilleurs. La partie historique est faible. Je ne saurais assez applaudir l'importance que Brion donne à Malevitch dans des pages qui sont parmi les mieux venues du livre (il a dû les écrire encore tout imprégné de la lecture de Die Gegenstandslose Welt*). Mais dans d'autres endroits la partie historique est de toute évidence faite à la légère. Des amis m'ont fait part, à ce sujet, d'une certaine perplexité. L'un d'eux — un sculpteur dont Brion parle avec éloge — m'écrit : « Je ne peux empêcher l'éclat de ma révolte en lisant l'*Art abstrait *de Marcel Brion, qui a largement profité de vos écrits sans jamais indiquer ses sources ». Mon correspondant se trompe manifestement : Brion, loin de me faire tort, se fait tort à lui-même en ne « profitant » pas assez de mes écrits. S'il avait donné quelque crédit à* l'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres, *il n'aurait pas pu écrire que « c'est en 1926 que Mondrian établit les préceptes » du néo-plasticisme et présenter ce peintre dans le sillage de* De Stijl *alors que c'est le contraire qui est vrai.* De Stijl *et van Doesburg doivent tout à Mondrian ; rien, aucun complot de doctrine ne pourra jamais démentir le fait historique reconnu par van Doesburg lui-même à deux reprises dans une langue (le néerlandais) que M. Brion, hélas ! ne lit pas.*

C'est encore à propos de van Doesburg que je prends en défaut l'érudition de M. Brion. Il cite un texte sans en donner la date et laissant croire qu'il est extrait de Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst, *publié en 1924. Or le texte en question a été publié en 1930 et est daté par van Doesburg lui-même, avec précision, janvier 1930. Il s'agit de l'invention du terme* Art concret. *Toutes précisions à ce sujet se trouvent dans mon livre précité, que M. Brion a voulu ignorer coûte que coûte, lui préférant des informations orales fort sujettes à caution.*

Il faut admettre cependant que, politiquement, cet ouvrage possède une qualité majeure : il ira porter le message de l'art abstrait à la province française qui, par la grâce des noms de l'auteur et de l'éditeur, n'osera plus croire à une mystification. Aux dernières nouvelles on le signale en place d'honneur dans la vitrine de l'unique librairie-papeterie de Fresselines (Creuse). Il y aura des peintres, bientôt, à Fresselines (Creuse).

Surprise supplémentaire, l'ouvrage est dépourvu de toute bibliographie, de tout index. Je me demande comment M. Pierre Courthion, en rendant compte dans Preuves, *a pu voir, dans ce désordre souverain, « une sorte de dictionnaire de l'art abstrait ». Evidemment, tout ressemble à tout. Et malheur à celui qui prétendra distinguer l'ivraie du bon grain, le verre du diamant. C'est là une attitude chagrine de très mauvais aloi. Car, enfin, l'homme ne vit pas seulement de vérité mais aussi de mensonge. Et ce dernier est tellement meilleur marché !*

Michel Seuphor.

Michel Ragon : *L'Aventure de l'Art abstrait.* 244 pages, 16 pages d'illustration en noir. Editions Robert Laffont, Paris. 960 frs. — Marcel Brion : *Art abstrait.* 320 p., avec 17 planches hors texte en quadrichromie et 42 planches en héliogravure. Editions Albin Michel, Paris. 2,700 frs.

LE MUSÉE INIMAGINABLE

par Georges Duthuit

Il y a longtemps que l'on n'avait vu paraître un pamphlet aussi volumineux et, en dernière analyse, aussi important que celui de Georges Duthuit contre André Malraux esthéticien. Trois volumes, comprenant plus de six cents pages de texte et cent quatre-vingts illustrations, uniquement consacrés à réfuter ligne après ligne, idée après idée, les thèses contenues dans « La Psychologie de l'Art ». « A présent que les « Voix du Silence », *écrit G. Duthuit,* ont élevé le ton de l'esthétique et de l'histoire jusqu'à l'apocalypse, que les pages qu'on nous a livrées d'abord avec mille précautions — justifiées d'ailleurs : comme on ne bourre pas un poêle — de cette suite nommée « Métamorphose des Dieux » n'évoquent rien d'autre que les éjaculations d'un dictaphone pour dictateurs autodidactes, insensible à tout autre mode d'appréhension que le tremblement ; à présent, ouais ! que cette œuvre a versé « d'une fatalité devenue intelligible » en une inintelligibilité devenue fatale, il est temps peut-être d'en juger l'étonnant destin. »

L'auteur de cette virulente attaque, qui fut le gendre de Matisse, a derrière lui une œuvre principalement consacrée à l'art byzantin, à des études comparatives de la « mystique chinoise et de la peinture moderne » et à différents problèmes particuliers ou généraux de l'art moderne. Mais son œuvre la plus importante à ce jour est constituée par ce « Musée inimaginable » *dont toutes les lignes brûlent comme du vitriol.*

Historien et philosophe de l'art, Georges Duthuit ne s'en tient pas moins éloigné des méthodes universitaires. Sensible et humain, révolté sans emphase, il dissimule volontiers son érudition sous un humour hérité d'Oscar Wilde — qu'il admira jadis — et de la belle époque surréaliste. Son style pourrait être celui d'un Baudelaire en folie et, plus près de nous, peut se comparer à la virulence de celui d'Etiemble, quoique Duthuit se montre plus « impressionniste », plus subjectif aussi. Sa méfiance à l'égard des poncifs intellectuels, des grands mots et des grandes idées — il dit quelque part que ce sont les hommes des époques petites qui ont toujours le mot de grandeur à la bouche —, le fait d'écrire en un apparent désordre et avec une liberté assez rare dans nos lettres, sa rapidité d'esprit, son sens des images et des comparaisons saugrenues, d'indéniables dons oratoires font de lui le contre-type de Malraux lui-même.

Oui, c'est un démon suscité par Malraux, qui a écrit Le Musée inimaginable. *Au cours de ces six cents pages, Duthuit-Mephistophélès ne quitte pas Malraux-Faust d'un seul pas... De telle sorte que, pour résumer l'œuvre de Duthuit, il faudrait aussi reprendre point par point l'œuvre qui l'inspire. Si l'on ajoute à cela que* « Le Musée inimaginable » *contient, en plus de cette critique, autant de contre-propositions et de thèses, de résumés d'autres théories, des citations et des références qui montrent une connaissance de l'histoire de l'art et de l'histoire tout court assez vertigineuse, on se trouve en peine de donner une idée même approximative de l'ampleur de la catastrophe qui s'abat sur l'auteur des* « Voix du Silence ».

C'est tout d'abord l'idée que Malraux se fait du musée — imaginaire ou non — qui est mise en cause. Pour G. Duthuit, la place accordée par Malraux aux fragments de statues, aux photographies et aux reproductions d'œuvres d'art viendrait de ce qu'il préfère le spectacle, la représentation des choses de la vie, en bref : l'idée qu'il s'en fait, à la vie elle-même. En relevant minutieusement des erreurs de détails, des négligences — la madone inexistante d'une église de Rome, une acropole à Delphes, etc... —, des contradictions évidemment gênantes, des affirmations incontrôlables, etc. Duthuit veut surtout condamner l'esprit qui a présidé à l'élaboration de l'œuvre de Malraux. Le néo-hégélianisme, hérité de Spengler, aurait engendré, chez Malraux, une vision totalitaire de l'histoire et l'aurait conduit à établir une hiérarchie contestable entre les civilisations. Ce serait ainsi que, pour accorder à l'art occidental sa primauté sur tous les autres, l'auteur de la Psychologie de l'Art *aurait été amené à simplifier les intentions et les développements des arts orientaux, à parler « d'arts de régression », à négliger le « vitalisme » de l'art byzantin, à donner de la Grèce classique une image conventionnelle et fausse. Dans la même perspective, Duthuit reproche à Malraux d'avoir laissé de côté l'architecture et d'avoir enfin totalement ignoré l'art moderne. Le seul peintre moderne qui existe pour Malraux, nous dit-il, est Picasso ; les autres ne sont mentionnés qu'accidentellement... Dans tout cela, Duthuit voit, avec sévérité, la* « manifestation de l'incapacité totale où [Malraux] se trouve d'envisager quelque rapport de sympathie entre l'œuvre d'art et le spectateur », *ou bien une divagation* « où il est permis de tout fourrer, à l'exception de la vie ».

A ces reproches majeurs, Duthuit ne néglige pas de joindre des attaques encore plus virulentes sur le style de Malraux lui-même, sur ses méthodes d'exposition. Il va chercher enfin dans les œuvres romanesques les sources des péchés qu'il dénonce...

Après cette lecture, je ne pense pas que l'œuvre de Malraux demeure intacte dans notre souvenir. Mais si nous sommes la plupart du temps convaincus par les démonstrations de Duthuit, nous sommes aussi obligés de constater la négativité de ces critiques. En se tenant perpétuellement aux côtés de Malraux, Georges Duthuit s'interdit d'écrire la véritable « somme » qu'il aurait pu non seulement opposer aux thèses qu'il attaque, mais offrir à l'appétit de connaissances que, comme son ennemi, il a provoqué en nous. Que n'a-t-il écrit lui-même, avant que Malraux ne s'en mêle, une « psychologie de l'Art » ! Et s'il estime que l'entreprise est faussée dans son principe même, son pamphlet pouvait faire l'objet d'une préface où il aurait vidé sa querelle, avant de passer à des exercices plus sereins.

Même en admettant que les flèches de Duthuit aient toutes atteint leur but, les trois volumes du « Musée inimaginable » *demeureront, aux yeux du public comme des spécialistes, le négatif, tout entaché de partialité, de l'œuvre véritable qu'il aurait pu écrire. Sans doute les ennemis de Malraux, qui s'étaient jusqu'ici peu manifestés, se réjouiront-ils que quelqu'un ait osé dire tout haut ce qu'ils pensaient tout bas. Et l'on regrettera, également que Georges Duthuit ne cite que Gaëtan Picon parmi les commentateurs de Malraux esthéticien. Merleau-Ponty, J. Vuillemin, qui a consacré une importante étude à la « Psychologie de l'Art », entre autres, auraient permis à Georges Duthuit de situer une partie du problème sur le plan philosophique.*

Je demeure persuadé que le grand talent et l'érudition de G. Duthuit pouvaient trouver un meilleur terrain d'exercice. Le talent de Malraux, lui aussi, méritait plus d'équité. Et qui de nous, au fait, avait songé à le prendre pour un historien de l'art ? N'avions-nous pas plutôt compris que les « Voix du Silence » *étaient le* « Génie du Christianisme » *de ce romantique païen ? Et ne demeure-t-il pas pour nous, malgré tous les endroits où l'on pouvait éprouver un désaccord, un prodigieux animateur de formes ? Lequel, enfin, de ses lecteurs a confondu la lecture d'une épopée avec la connaissance scientifique de l'histoire ?*

Guy Dumur.

Georges Duthuit : *Le Musée Inimaginable.* 3 vol. in-8º, 2 de textes et 1 de 186 rep. — José Corti, Paris. 6200 francs.

A la suite de l'entretien avec le sculpteur Pevsner que nous avons publié dans notre numéro 23, nous recevons de son frère Naum Gabo la lettre suivante que nous publions bien volontiers :

Dans le numéro de novembre de votre revue « L'Œil » vous avez publié une interview avec mon frère, Antoine Pevsner. Dans cette interview, mon nom est mentionné fréquemment, et le lecteur pourrait avoir l'impression que les vues exprimées par mon frère étaient aussi les miennes. A mon regret, je me sens obligé de faire la déclaration suivante :

Les vues exprimées par mon frère dans l'interview, si elles ont été citées correctement, sont entièrement à lui personnellement, et je ne partage aucunement les prétentions qu'il avance ; je réprouve fermement la réprobation qu'il jette sur nos collègues russes dans la phase du début du Mouvement Constructiviste ; non seulement parce que ces remarques sont inconsidérées et injustes, mais parce qu'elles sont incorrectes.

Je fais cette déclaration mû par un sentiment de devoir envers nos collègues en URSS, vivants ou morts, qui sont privés de tous les moyens de se défendre, de défendre leur art et leur rôle dans le mouvement constructiviste, contre les déformations d'histoire dans leur pays ou autre part. Je le fais aussi pour défendre ces artistes d'une jeune génération dans tous les pays du monde qui tâchent de trouver leur propre chemin dans le nouveau domaine constructif de l'art, sincèrement convaincus de l'équité de ses moyens et de son idéologie. Je soutiens que nombre d'entre eux donnent des contributions valables dans ce domaine, suffisant à convaincre les artistes constructivistes de ma génération que nos efforts n'étaient pas et ne sont pas en vain.

Je considère la critique dépréciatrice, formulée dans l'interview, comme injuste et non-constructive.

Les illustrations de ces pages sont des miroirs « Sorcières » d'époque Louis XIII. Elles sont extraites de l'ouvrage *Miroirs* dont nous rendons compte page 59.

Ils existent. Le saviez-vous ?

Suite de la page 29.

Si l'étude au crayon noir en rapport avec la construction du célèbre Dôme de Saint-Pierre semble de la main de Michel-Ange lui-même, les *Masques grotesques* à la sanguine seraient plutôt une œuvre du « studio ». Geymüller, en 1884, a proposé l'attribution du carnet de Lille, dit de Michel-Ange, contenant des études d'architecture, dont certaines en rapport avec San Lorenzo, à deux membres de la famille d'architectes florentins des San Gallo, Aristotele et Battista. De Baccio Bandinelli, retenons surtout les études de mains à la sanguine ; et d'un sculpteur du milieu michelangelesque, l'adaptation à la plume d'une technique très libre, de motifs empruntés aux fresques des Thermes de Titus.

La feuille d'études donnée par Wicar à Andrea del Sarto n'est — hélas ! — qu'une bonne copie ancienne. Fra Bartolomeo est plus heureusement représenté ; la draperie à la pierre noire rehaussée de blanc pour le saint Joseph de la *Circoncision* des Offices, est d'une qualité égale sinon supérieure à l'étude des Offices pour le même personnage. Du même artiste, deux recherches pour le *Mariage de sainte Catherine de Sienne* de 1511, au Louvre, et la feuille d'études à la sanguine que Berenson avait attribuée à Sogliani, mais dont le verso offre une première pensée intéressante pour le tableau de *Saint Vincent Ferrer*, à l'Accademia de Florence.

Pour le Maniérisme florentin, peu d'œuvres mais très significatives. La sanguine des *Trois hommes nus* nous transmet admirablement le style de Pontormo dans les années 1516-1520 ; nous souhaitons vivement la publication prochaine par M. A. E. Popham à qui l'on doit son attribution, de la superbe étude du *Saint Michel* pour la peinture de San Michele, à Pontormo. De Sogliani, retenons en particulier l'esquisse au crayon noir d'une *Sainte Madeleine*. Nous citerons aussi la belle étude de Vasari pour sa *Résurrection* de Santa Maria Novella, et le dessin très poussé du même maître pour son *Martyre de saint Sigismond*, tableau de grandes dimensions exécuté en 1550 pour couvrir, selon le projet de Brunelleschi, le fond d'une chapelle de San Lorenzo, où nous voyons la scène principale apparaître au centre d'un important encadrement architectural vu en perspective. Des dessins d'Empoli, spirituels et très enlevés, nous conduisent à Florence jusqu'au milieu du XVIIe siècle ; tandis qu'à Rome, Ottavio Lioni fixe les traits de ses contemporains dans de petits portraits aux crayons dont certains, conservés à Lille, ont plus de saveur que de finesse.

Les quatorze feuillets du carnet inscrit dans les catalogues de 1856 et 1889 sous le nom de Giacomo Francia, ont été donnés en 1920 par Fiocco, au bolonais Jacopo Ripanda qui travailla entre 1490 et 1530 et à qui l'on doit les fresques du Palazzo dei Conservatori à Rome. Les grands maîtres bolonais de la fin du XVIe et du début du XVIIe sont assez faiblement représentés ; les deux dessins à la plume qui sont en rapport, l'un avec le *Polyphème* de la Galerie Farnèse, l'autre avec le *Christ en gloire* de Pitti, s'ils sont vraiment de la main d'Annibale Carracci, n'ajoutent rien à sa gloire. Il est vrai que l'admirable réunion des dessins des Carracci présentée à Bologne cet automne, nous a désormais rendus difficiles sur leur qualité.

Parmi les Vénitiens, Tietze qui a attribué à Benedetto Caliari, l'*Apparition du Christ à la Vierge*, a étudié les trois croquis à la plume de Titien pour le *Martyre de saint Pierre dominicain*, tableau exécuté pour San Giovanni e Paolo, aujourd'hui disparu ; d'autre part, Tietze a rendu à Titien le *Faune* pour lequel les attributions à Sebastiano del Piombo et à Annibale Carracci avaient été proposées.

Les dimensions de cet article excuseront seules ce que peut avoir d'arbitraire et de restreint notre choix parmi les mille dessins italiens de ce fonds de Lille, que l'on ne saurait trop conseiller aux étudiants et aux amateurs d'aller admirer. D'autres découvertes les y attendent, et d'autres révélations. Terminons aujourd'hui cette trop brève visite par deux beaux Guardi, qui ne font pas partie de la collection Wicar, mais ont été acquis par le Musée au cours du XIXe siècle, la *Fête sur le Grand Canal* que publia Otto Benesch en 1954, et cette *Place avec un palais*, qui est l'un des plus sobres et des plus radieux paysages de sa maturité. R. B.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'ouvrage de Fernand Beaucamp : Le peintre lillois Jean Baptiste Wicar 1762-1834, son œuvre et son temps *(Lille, 1939 — 2 vol.), feuilletez les beaux albums d'Oscar Fischel :* Raphaels Zeichnungen, *et surtout tâchez d'aller à Lille admirer les dessins eux-mêmes.*

RÉPONSE AU TROMPE-L'ŒIL DE MARS

Tous les détails d'yeux reproduits dans notre numéro 27 l'avaient été auparavant dans divers numéros de la revue.

1 Les yeux du personnage central dans *La Descente du Sauveur aux Limbes* du Parmesan (nº 6 page 13).

2 Le regard de l'ecclésiastique figurant au centre du détail de *L'Election du roi Stanislas-Auguste* par Bernardo Bellotto (nº 13, page 17).

3 Les yeux du signe du Verseau dans le Zodiaque de Bet-Alpha (no 21, page 17).

4 Regard de la Vierge catalane datant de la fin du XIe siècle (nº 4, page 35).

5 Les yeux de Fernand Léger en 1928 (nº 10, page 43).

6 Le regard du *Valet de chambre* peint par Soutine en 1929 (nº 13, page 31).

7 Les yeux du personnage assis à droite dans *la Boutique du Savetier* d'Abraham Bosse (nº 26, page 6).

8 Les yeux de la dernière des nymphes figurant dans la composition du Josépin : *Diane et Actéon* (nº 2, page 22).

9 Détail du visage d'une des convives représentées sur le Rideau pour *le Coq d'or* de Nathalie Gontcharowa (nº 11, page 31).

10 Yeux de la *Danseuse espagnole* peinte par Picasso (nº 4, page 11).

11 Détail d'une figurine en poterie de Miro (nº 17, page 53).

12 Les yeux du roi David dans le détail du *Retable Heilspiegel* de Conrad Witz (nº 9, page 34).

13 Les yeux d'un des oiseaux volants de la litho de Picasso (nº 22, page de couverture).

14 Regard de saint Démétrius de Thessalonique (nº 11, page 7).

15 Les yeux du fils de Picasso, Claude, assistant à la corrida de Vallauris en 1955 (nº 22, page 31).

16 Regard de la *Belle Strasbourgeoise* peinte par Nicolas de Largillière (nº 16, page 22).

17 Détail d'un dessin de Baudelaire (nº 15, page 15).

18 Les yeux de la marchande de fruits et légumes représentée par Louise Moillon (no 21, page 9).

19 L'œil du docteur Rey dans son portrait par Van Gogh (nº 11, page 27).

20 Détail de l'interprétation par Picasso du tableau d'Altdorfer *L'Ensevelissement de Saint Sébastien* (no 5, page 37).

21 Le regard du *Fou* de Redon (nº 17, page 20).

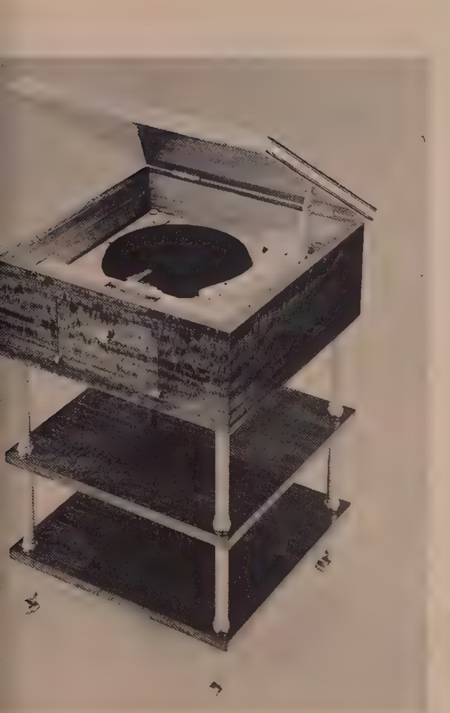
22 Les yeux de la jeune fille représentée dans la toile de Serov (nº 11, page 23).

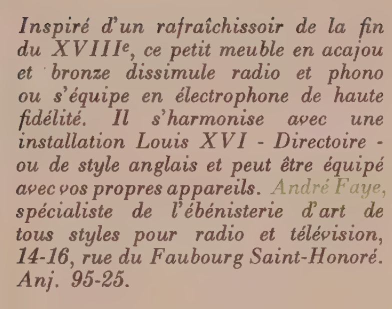
23 Détail du vase crétois représentant un poulpe (nº 10, page 10).

24 Regard du docteur peint par le faussaire hollandais Van Meegeren (nº 14, page 7).

Nous publierons la liste des gagnants dans notre prochain numéro.

L'Œil aux aguets





Inspiré d'un rafraîchissoir de la fin du XVIIIe, ce petit meuble en acajou et bronze dissimule radio et phono ou s'équipe en électrophone de haute fidélité. Il s'harmonise avec une installation Louis XVI - Directoire - ou de style anglais et peut être équipé avec vos propres appareils. André Faye, spécialiste de l'ébénisterie d'art de tous styles pour radio et télévision, 14-16, rue du Faubourg Saint-Honoré. Anj. 95-25.



Ce lampadaire en bronze doré modèle « Nymphe » est une nouvelle création de F. Agostini. Son abat-jour est en ottoman givré noir intérieur or, donnant un effet décoratif saisissant. Il peut être réalisé en parchemin ou taffetas contrecollé de toute couleur, à réflecteur rhodoïd. F. Agostini, 3, rue de Penthièvre, Paris. Anj. 95-13.



Cette corbeille à papier et ce porte-parapluie sont en tôle laquée décorée d'agrandissements photographiques collés, vernis et teintés turquoise. Création Colette Gueden. Primavera-Printemps. Parapluies du Printemps.

K. LANGE - M. HIRMER

L'ÉGYPTE

Architecture
Sculpture
Peinture

Un vol. 4950 fr.

•

LE MOYEN AGE FANTASTIQUE
par J. Baltrusaïtis
1700 fr.

LA PEINTURE SIENNOISE
par E. Carli
4800 fr.

LA PEINTURE VÉNITIENNE
par M. Valsecchi
4800 fr.

A. COLIN

Les coiffeurs inspirés vous présentent la ligne « Candide Mitsou »



Danièle Delorme, la charmante interprète de « Mitsou » qui remporte actuellement un vif succès sur les écrans parisiens, a demandé à Mario et Léo d'interpréter pour elle leur nouvelle ligne de coiffure « Candide »

MARIO et LÉO
Haute Coiffure
130, rue du Faubourg St-Honoré
Ely 78-65

LÉONARDO
119, Bd du Montparnasse
Ode 75-56

JOSÉ ARTURO
Gare de la Bastille
Dor 96-69

TROMPE-L'ŒIL



Ces enfants sont les neveux d'un peintre célèbre. Lequel? Les six lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme (le tampon de la poste faisant foi) recevront un abonnement gratuit d'un an. — Voir page 62 la réponse au trompe-l'œil du numéro de mars.

GRÜND

60, RUE MAZARINE - PARIS

VIENT DE PARAITRE

ANDRÉ BLUM

LES PRIMITIFS
DE LA
GRAVURE SUR BOIS

ÉTUDE HISTORIQUE ET CATALOGUE
DES INCUNABLES XYLOGRAPHIQUES
DU MUSÉE DU LOUVRE

(Cabinet d'estampes E. de Rothschild)

Volume (21 × 27), broché, couv. rempliée
Tirage limité à 1500 exemplaires num.
Quarante-huit planches hors texte, dont
huit coloriées au pochoir. . . Fr. 4.500

Calliyannis

EXPOSITIONS

GALERIES

JACQUES DUBOURG

126, BD HAUSSMANN

MOURADIAN-VALLOTTON

41, RUE DE SEINE

26 AVRIL ✻ 18 MAI

Iris Clert 3 rue des Beaux-Arts - Paris - Dan 44-76

MICRO-SALON d'AVRIL

99 peintres et sculpteurs abstraits

FORMAT ZÉRO FIGURE

GALERIE ARIEL

1, av. de Messine, Paris 8e - Car 1309

BITRAN

Peintures

Du 23 mars au 12 avril

SOCIÉTÉ D'ART ST-GERMAIN-DES-PRÉS

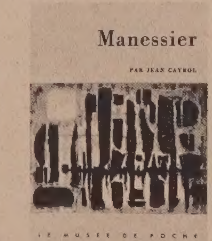
EDOUARD LOEB, GÉRANT

ARP

Œuvres récentes

53, rue de Rennes - Paris - Bab. 09-82

LES MAITRES DE LA PEINTURE MODERNE



LE MUSÉE DE POCHE

MANESSIER. . . . . JEAN CAYROL
BISSIÈRE . . . MAX-POL FOUCHET
PIGNON. . . . . . HENRI LEFEBVRE
VIEIRA DA SILVA. . RENÉ DE SOLIER
POLIAKOFF . . . . MICHEL RAGON
LA JEUNE ECOLE DE PARIS. HUBERT JUIN
(No spécial 750 fr.)
ATLAN. . . . . . . ANDRÉ VERDET

14×18 - 12 hors-texte couleurs - **660 fr.**

Georges FALL, éditeur - 58, rue du Montparnasse - PARIS XIVe

GALERIE DU DRAGON

19, RUE DU DRAGON PARIS 6e LIT 24-19

MATTA

Œuvres graphiques *1937-1957*

Galerie Jeanne Bucher

9 ter Bd Montparnasse PARIS 6e

BISSIÈRE - HAJDU - VIEIRA DA SILVA
BERTHOLLE - COURTIN - NALLARD
BAUMEISTER - CHELIMSKY - MOSER
AGUAYO - REICHEL - PAGAVA

Le Soleil dans la Tête

10, RUE DE VAUGIRARD - PARIS VI - ODÉON 80-91

H. Berghauer Raymond

DU 12 AU 30 AVRIL 1957

VERNISSAGE LE 12 AVRIL

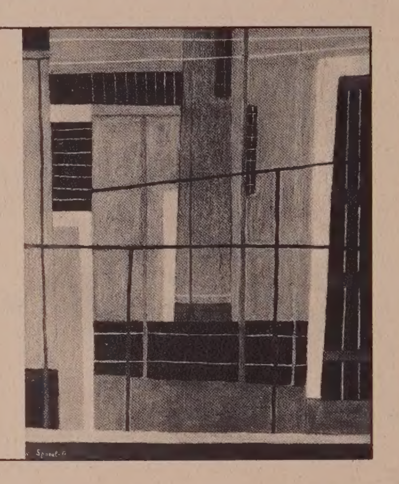
RIVE GAUCHE

Galerie R.A. Augustinci
44, rue de Fleurus - Paris 6e
Lit. 04-91

Première exposition à Paris de

Spacal

Avril 1957



GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts (angle rue de Seine) Dan. 53-09

Kallos
du 4 au 20 avril

Bernard Dufour
du 25 avril au 14 mai

Galerie Saint-Placide

41, rue Saint-Placide, Paris VIe Directeur: Jean Rumeau

LA GALERIE DU PRIX DE LA CRITIQUE

En permanence
Panorama complet de la peinture figurative de
Jean Communal à Forgas, avec
PRESSMANE - J-J. MORVAN - SIMON AUGUSTE

Exposition particulière
du 23 mars au 5 avril: **ALVY**
du 6 au 19 avril inclus: **Jean COMMUNAL**

galerie bellechasse

266, boulevard Saint-Germain - PARIS - Inv. 20-39

présente
du 2 au 19 avril

ARBUS, GAUDIN, J.M. GAY
HABER, MELITO, PICASSO
PLASSE LE CAISNE

Peinture, sculpture, tapisserie, gémail

Galerie Colette Allendy

67 RUE DE L'ASSOMPTION - PARIS XVI AUTEUIL 37-68

*

RIVA-HELFOND

JUSQU'AU 20 AVRIL

Galerie d'Egmont

11, place Petit-Sablon - BRUXELLES (Belgique)

du 23 mars au 5 avril 1957
Alain Hieronimus Edouard Eymard

du 6 avril au 20 avril 1957
Jean Edelmann Jacques Courtade



D'une Chine à l'autre

Photographies d'Henri Cartier-Bresson
Préface de Jean-Paul Sartre



Moscou

vu par Henri Cartier-Bresson

Robert Delpire, Editeur

Exclusivité de diffusion Weber
90, Rue de Rennes, Paris 6



U. S. A.

Photographies d'Emil Schulthess
Le livre photographique
le plus riche en couleurs
qu'on ait jamais publié

Guerre à la tristesse

Photographies d'Inge Morath
Texte de Dominique Aubier
Couverture de Picasso



PLUS QU'UN
PARFUM
UN AMI

BALMAIN